

**GESTO E CAPOEIRAGEM  
UM CORPO DE CAPOEIRA PARA A VÍDEO-DANÇA**

**Bárbara Almeida Pereira**

**Dissertação de Mestrado  
em Comunicação e Artes**

**Versão corrigida e melhorada  
após defesa pública**

**30 (abril, 2016)**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação – Comunicação e Artes –, realizada sob a orientação científica de Sílvia Tengner Barros Pinto Coelho

“Eu não vim aqui propriamente como uma especialista na matéria. Eu vim como uma pessoa que, cansada de buscar caminhos para que os homens se entendam em outros setores de atividades intelectuais, procura, no folclore, talvez um caminho mais ameno. Talvez um caminho mais possível. (...). Procurando que os homens encontrem no folclore a solução para muitos de seus problemas pela compreensão das suas origens, da sua identidade, daquilo que neles é transitório e também daquilo que neles é permanente”.

Cecília Meireles

À minha família, por acreditar e encorajar sempre. À minha orientadora Sílvia Tengner Barros Pinto Coelho.

Porque é um trabalho colaborativo, agradeço às amiga Mariola López e Paz Ramos por partilharem sabedorias e inquietações. Ao Tiago Rocha, por somar riquíssimas visões. Aos amigos capoeiras que fazem da Capoeiragem um instrumento de transformação deste mundo enganador, Amanda Gatner, Elisa Papageorgiou, Lucia Comparin, Nicca Sanchez, Sifis Papageorgiou, Manoel Oliveira, Ricardo Castro, Wojciech Waleciuk, Pablo Azocar e Manuel Fernandes Esteves.

Às amigas Nayla Uchôa, Cláudia Canarim, Fiona Edelmann, Carla Dias, Lina Moscoso e Joana Angélica, pela força no processo construtivo e pelo convívio edificante.

# **GESTO E CAPOEIRAGEM**

## **UM CORPO DE CAPOEIRA PARA A VÍDEO-DANÇA**

Bárbara Almeida Pereira

### **RESUMO**

Esta pesquisa propõe costurar um diálogo teórico entre práticas de Capoeira, Dança Contemporânea e “vídeo-dança”, para orientar um percurso de criação artística em formato audiovisual, na perspectiva autobiográfica. Entre os objetivos específicos evidenciados, estão: refletir sobre a construção corporal na Capoeira por intermédio da memória e do gesto; verificar a interseção de valências entre os três universos de intervenção e, por último, testar potências do *corpo de Capoeira* para o formato “vídeo-dança” em caráter experimental. Para tanto, foram articuladas produções teóricas e artísticas que refletem sobre a incidência da Capoeira na prática cênica. Esta associação provocou um diálogo por meio de flexibilizações conceituais sobre o corpo, o movimento e a percepção no campo das artes cênicas, pelo qual identificou-se a improvisação como elemento de afinidade e como vetor para a representação artística audiovisual. Entre os aportes teóricos utilizados estão Maurice Merleau-Ponty, Marcel Mauss, José Gil, Philippe Dubois e Gilles Deleuze.

**PALAVRAS-CHAVE:** Capoeira; Dança; Improvisação; Audiovisual.

**CAPOEIRA AND GESTURE**  
**A BODY IN CAPOEIRA FOR THE VIDEODANCE**

Bárbara Almeida Pereira

**ABSTRACT**

This research proposes to build a theoretical dialogue between Capoeira-practices, contemporary dance and "video-dance", to, from an autobiographic perspective, position an artistic creation path in an audiovisual way. Some of the specific objectives that are demonstrated are: reflecting about the physical construction in Capoeira by memory and gesture, verifying intersections of characteristics in the three areas of intervention and, finally, testing of physical potentials of Capoeira for the format of "video-dance" in an experimental way. For this purpose, theoretical and artistic products were articulated, that reflect about the occurrence of Capoeira in scenic practice. This association caused a dialogue by means of conceptual loosening of the body, movement and perception in the field of scenic arts, for which improvisation was distinguished as an element of affinity and as a vector in the artistic audiovisual representation. Between the theoretical contributions used are: Maurice Merleau-Ponty, Marcel Mauss, José Gil, Philippe Dubois and Gilles Deleuze.

KEY-WORDS: Capoeira, Dance, Improvisation, Audiovisual.

## Índice

1. Introdução.....	1
Parte I.....	8
Capítulo I: Corpo de <i>Capoeiragem</i> : memorial de estudo cênico.....	9
Capítulo II: Gesto <i>capoeirado</i> e gesto dançado.....	24
Parte II.....	32
Capítulo III: O <i>corpo de Capoeira</i> para a Dança.....	32
III.1 A Dança dissimulada.....	38
III.2 Jogo de improvisar.....	43
Parte III.....	47
Capítulo IV: O devir “vídeo-dança”.....	53
IV. O paradigma Espaço.....	56
Capítulo V: Corpo de Capoeira em vídeo: a Improvisação como Linguagem Cênica.....	61
V.1 Jogo em tempo real: percepção dos quase-signos.....	64
V. 2 Encenação de jogos para exercícios de câmera.....	67
V. 3. Potências de improvisação entre jogo de Capoeira e práticas de Contato- Improvisação.....	69
V.4 Encenação em referência ao imaginário da Capoeira, com jogo improvisado.....	71
Capítulo VI: Considerações Finais.....	71
Anexos.....	74
Bibliografia.....	75
Videografia.....	77
Filmografia.....	79





## INTRODUÇÃO

Corpos que duelam ao som de tambores, evocando artimanhas a partir do ritmo. Quase dançam, quase lutam. Brincam, jogam, ludibriam seus movimentos para surpreender o outro em um lance fatal. Inferem golpes giratórios, pendulam, esquivam para sair do alcance deles. Se estão dobrados, ou até de cabeça para baixo, esticam-se qual uma mola, e alcançam o espaço do outro. Ali, o espaço físico parece ter sido inventado para que os oponentes negociem, ou mesmo disputem, a sua ocupação. Ora técnicos, ora lúdicos, ora místicos, esses corpos integram uma batalha de equilíbrio-desequilíbrio, cujo enlace produz um estímulo visual hipnótico, semelhante à uma dança. Para além dos valores simbólicos e ritualísticos em que estão embebidos, este tipo de confronto tem sua dinâmica corporal orquestrada por uma lógica de improvisação, cuja intenção dos gestos objetiva<sup>1</sup> confundir e/ou apanhar um ato falho do outro. São imagens produzidas por “corpos de Capoeira”, referindo-me às figuras emblemáticas dos praticantes de “Capoeira”, manifestação cultural afro-brasileira, já popularizada em todo o mundo. Minha relação com estas imagens é, sobretudo, uma questão autobiográfica enquanto capoeirista<sup>2</sup>, que projeta-se nesta pesquisa como ponto de partida para uma investigação de cunho estético. Em enfoque, está a escrita corporal que se desenha através do gesto corporal na Capoeira, com a qual me relaciono intimamente ao longo dos últimos sete anos.

Esta relação afetiva espalha-se por toda a construção do trabalho, tendo em vista que esta tese de mestrado compete ao mestrado em Comunicação e Artes, pela Universidade Nova de Lisboa (Portugal), percurso que sucede minha graduação em Jornalismo, na Universidade Federal do Ceará (Brasil). Inserida na perspectiva acadêmica, esta pesquisa vem problematizar a poética visual existente no gesto de Capoeira, e confrontá-la com outras linguagens cênicas, nomeadamente a dança e o audiovisual. Assim, o formato de trabalho escolhido tornou possível agrupar teorias e práticas, de modo a fundamentar o desenvolvimento de ferramentas para a criação artística. Nesse sentido, o método empregado nesta investigação objetiva testar a potência da Capoeira para a representação artística através da noção de “vídeo-dança”, apreendida aqui como um formato artístico, visto que atua como forma “híbrida” das relações poéticas entre cinema, vídeo e dança. As reflexões teóricas suscitadas no decorrer dos capítulos estabelecem diálogos com estudos que incidem nos campos da fenomenologia,

---

1

O presente trabalho utiliza a Língua Portuguesa na versão escrita no Brasil, país de origem da autora, com o objetivo de obter o reconhecimento de universidades brasileiras. O emprego da Língua Portuguesa na versão usada em Portugal mantém-se perante às obras portuguesas.

2 “Capoeirista”, ou simplesmente “Capoeira”, é como são chamados os praticante de Capoeira.

dança e audiovisual, para relacionar com o gesto e com o “corpo de Capoeira”. Posteriormente, estas reflexões foram aplicadas ao aspecto prático da pesquisa, onde fundamentam a realização de laboratórios de vídeo em caráter experimental. Em outras palavras, este estudo explora uma dimensão pouco percorrida na Capoeira, resvalada no reconhecimento de sua potência artística, para tencionar uma aproximação estética com a dança, que conduzirá a um diálogo com o vídeo, em busca de modos de representação cênica do “corpo de Capoeira” para o formato “vídeo-dança”. Isso implica avançar em um método interdisciplinar que afeta três universos de saberes sensíveis - a Capoeira, a Dança e o Audiovisual, do plano teórico ao prático, onde o trabalho acadêmico acaba melhor situado como um processo artístico.

A escolha desses recortes diz respeito, sobretudo, à minha construção corporal e pessoal na *Capoeiragem*<sup>3</sup>, onde meus primeiros contatos ocorreram ainda na infância, no Brasil, fase em que a Capoeira é trabalhada especialmente com um viés lúdico. Após um longo período de intervalo, regressei ao treinamento aos 19 anos, já com outra construção corporal e pessoal, ao ingressar em um grupo do estilo Capoeira Regional<sup>4</sup>, também em minha cidade natal, Fortaleza. Quase seis anos depois cheguei à Lisboa, em 2014, onde me aproximei da Capoeira Angola<sup>5</sup>, ao participar de uma roda no Miradouro de Santo Estêvão, em Alfama. De certa forma, esse encontro reinventou minha trajetória enquanto capoeirista, deslocando-me para outras instâncias da energia da Capoeira, ainda não experimentadas por mim. Agora retomo a vontade de transportar e interagir com a Capoeira em outros domínios, como um projeto pessoal de potencializar espaços de protagonismo para ela. Este percurso mobiliza-se, sobremaneira, pela memória do meu próprio corpo, em um cruzamento incessante de outras memórias. Memórias de outros tempos, narradas por mestres e entoadas por cantigas de Capoeira. Memórias do que vi e do que vivi “na volta do mundo”<sup>6</sup>, nas rodas de Capoeira. Memórias que produzem imagens virtuais, que me foram incorporadas, ou que foram experienciadas em minha própria pele. Infinitas memórias que alteram o meu modo de jogar e de pensar a Capoeira a todo instante, mas também de estar no mundo, visto que, segundo o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (2006), citado por Andreza da Silva (2012), “o mundo percebido torna o próprio corpo perceptível, assim como a perceptividade do corpo torna possível a percepção do mundo, do ambiente em que o

---

3 “Ato de capoeira”, em Waldeloir Rego (1968), *Capoeira Angola: um ensaio sócio-etnográfico*.

4 Estilo derivado da “Luta Regional Baiana”, desenvolvida por Mestre Bimba.

5 Estilo desenvolvido por Mestre Pastinha, fundador do “Centro Esportivo de Capoeira Angola”.

6 Expressão que designa um procedimento de jogo na Capoeira - no qual os jogadores caminham circularmente em volta do espaço da roda - que reflete-se também como metáfora em sua poética.

corpo ou sujeito se insere”. Essa relação, para o teatrólogo polonês Jerzy Grotowski (1972), também citado em A. da Silva (2012), é o que amalgama o que ele denomina por “corpo-memória”.

O corpo-memória: a totalidade do nosso ser é memória. Mas quando dizemos a “totalidade do nosso ser”, começamos a imergir, não na potencialidade, mas nas recordações, nas regiões da nostalgia. Eis porque talvez seja mais exato dizer corpo-vida (como citado em Andreza da Silva, 2012, p. 39).

Por diversas vezes o meu corpo-memória levou-me a interrogar sobre a Capoeiragem em uma nova perspectiva. No passado, desenvolvi outros trabalhos suplantados por temáticas circundantes, tanto na esfera acadêmica, quanto em trabalhos autônomos. Certa vez, por exemplo, executei algumas experiências com vídeo e jogo de Capoeira juntos, para um trabalho de multimídia. Com uma microcâmera de lente fisheye, um tipo de lente que permite capturar um plano de ângulo panorâmico, tentei representar uma experiência imersiva da roda de Capoeira, com imagens dentro e fora dos jogos. Nesta ocasião, instalei o dispositivo na cabeça de um praticante, antes deste entrar na roda para um jogo de ritmo acelerado, marcado pela execução de movimentos acrobáticos. O resultado foi surpreendente. Quando filmadas do ponto de vista interno da roda, as imagens demonstravam, de um lado, a movimentação do adversário, porém, do outro, fluíam conforme as inúmeras contorções e inversões de ângulo do próprio “câmera” em jogo. Vistas na tela, essas filmagens provocavam a sensação de que estávamos assistindo a tudo dentro uma máquina de lavar roupas.

Depois, em 2014, cheguei a acompanhar a concepção de um espetáculo de Dança Contemporânea com Capoeira, em contato com o desenvolvimento de uma obra cênica elaborada a partir de sua matéria viva: os capoeiristas. Foi também a primeira vez em que pude ver de perto a preparação de Capoeiras para a cena, uma flexibilização contrária a que costuma ser explorada no mundo dos palcos e nos diversos trabalhos encontrados, onde a sistemática da Capoeira é assimilada pelo mundo cênico para o desenvolvimento de bailarinos, atores, entre outros. O trabalho “InGaiola: da fechadura à asa<sup>7</sup>”, dirigido pela bailarina, coreógrafa e capoeirista Dayane Ferreira, resultou em uma das encenações mais intrigantes, carregada de memória e de potência artística que eu já vi, em relação às experiências de adaptação de espetáculos trabalhando com o universo da Capoeira.

Já no mestrado na Universidade Nova de Lisboa, pela disciplina Corpo e Espaço nas Artes Contemporâneas, propus-me a analisar as canções de Capoeira como lugar de memória, no intuito de

---

7 Retirado de matéria publicada pelo jornal Diário do Nordeste “Dança que liberta o corpo” (2014): <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/danca-que-liberta-o-corpo-1.1061362>

interpretar mensagens contidas nas canções, sob a ótica da noção de pós-memória<sup>8</sup>, conceito que diz respeito aos descendentes de sobreviventes de eventos traumáticos, sujeitos que reproduzem a experiência do trauma em suas narrativas. Este trabalho deu origem a pesquisa memorial que apresento nesta dissertação de mestrado. Contudo, orientou-se pela linguagem musical (divulgada a partir da cultura da oralidade), com o princípio de compreender símbolos culturais explícitos e implícitos nas composições musicais.

A Capoeira, desde as suas fundações, mais do que uma prática baseada em técnicas corporais, é também empregada como instrumento de luta por espaços de afirmação de determinados grupos identitários, mobilizada inicialmente pelo resgate de tradições originais africanas, amplamente desenvolvida por seus descendentes em solo brasileiro. Em momentos de extrema opressão e perseguição na sociedade brasileira, os capoeiras foram sujeitos astutos e, por vezes, passaram-se por invisíveis, para escaparem à violência das leis dominantes. Seguiram por bastante tempo na marginalidade, sem no entanto deixarem de exercer diariamente uma frente de resistência. E foi com o respaldo do campo intelectual que a Capoeira legitimou-se aos olhos da própria sociedade, quando em 2014, a roda de Capoeira foi titulada pela UNESCO como Patrimônio Imaterial da Humanidade.

Usando as palavras de Mestre Pavão, o teórico Eusébio Silva (2008), citado por A. da Silva (2012), a história dos negros cativos que se conta através da Capoeira, diz-nos, sobremaneira, que na história da escravidão no Brasil, “O trabalho foi escravizado, mas a alma não se submeteu a escravidão do corpo.” (p. 32). O negro escravizado refugiou-se em seu corpo e em suas crenças para se esquivar das circunstâncias brutais da escravidão, ludibriando também a própria dor, através de sua “mandinga”<sup>9</sup>. Segundo E. Silva (2008), a alma negra aprendeu a expressar-se com maestria pela linguagem corporal da Capoeira, e vice e versa, assim como ocorreu para diversas outras manifestações culturais afro-brasileiras.

---

8 A pós-memória, segundo Marianne Hirsch (2001), diz respeito às imagens desenvolvidas pelos descendentes dos sobreviventes de eventos traumáticos. A autora investiga como as gerações posteriores ao Holocausto vivenciaram o trauma e a memória de seus antepassados.

9 De acordo com Alves (2003), a “mandinga” é uma atitude corporal de desprezo frente ao oponente que visa mostrar ao adversário que este não é páreo para um enfrentamento em iguais condições de batalha. A mandinga me faz sempre superior ao poder de ação do outro”. Segundo Rego (1968), mandinga quer dizer “feitiço, bruxaria e nos países latino-americanos designa o diabo” (p.188). “Entre os capoeiras é costume chamar um ao outro de mandingueiro ou dizer que o outro faz mandinga, é pelo fato de andarem sempre com o corpo fechado, isto é, imunizado contra qualquer malefício, ou então alguns mestres de capoeira, antes de começar o jogo limpar o terreiro, isto é, despachar Exu, a fim de não haver perturbação durante a brincadeira, que é como chamam o jogo da capoeira” (257).

Portanto, instaurar um conceito *corpo de Capoeira* e trazê-lo para o cerne desta investigação é o método empregado no desenvolvimento do trabalho, que busca tecer um percurso teórico junto ao domínio das artes. Os aportes teóricos utilizados distribuem-se em três partes, dedicados, respectivamente, a i) memória do *corpo de Capoeira* como problematização do gesto ii) estados e técnicas do *corpo de Capoeira* em diálogo com o corpo na dança e iii) potências do *corpo de Capoeira* para o formato “vídeo-dança”.

No primeiro capítulo, o objetivo é situar historicamente o *corpo de Capoeira*, através de uma pesquisa memorial que resgata pressupostas origens e circunstâncias históricas que considero inferir diretamente na construção corporal e identitária relacionada à prática de Capoeira. A lógica desta fase é restituir o corpo ao universo do qual ele irrompe, o mundo da “Capoeiragem”, para posteriormente compreender estados, modos e qualidades de movimentos.

Por isso, no segundo capítulo, a perspectiva da fenomenologia do corpo, segundo a abordagem do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1999), será invocada para analisar a construção de determinados modos do corpo na Capoeira que possam estar relacionados à noção de memória corporal, ou seja, marcas históricas evidentes na linguagem gestual da Capoeira, explanadas através do que cita o sociólogo brasileiro José Dias (2007) em sua dissertação de mestrado, sobre a obra de Merleau-Ponty. O que se quer é tensionar concepções a volta do gesto, tendo de um lado a percepção fenomenológica de Merleau-Ponty, a qual chamaremos de “gesto capoeirado”, em relação ao “gesto dançado”, segundo o filósofo português José Gil (2001), através da obra *Movimento Total - O Corpo e a Dança*.

Quando os negros cativos evidenciaram aos senhores a predominância da ludicidade na Capoeira, em relação ao treinamento físico de luta, forçaram sua aceitação pelo viés ancestral da “Dança Guerreira”, ou do jogo, na tentativa de facilitar uma não proibição, como refere Mestre Pavão, que também é teórico em dança e Capoeira, conhecido no mundo acadêmico como Eusébio Silva (2008), citado na obra de A. da Silva (2012). O sub-entendimento de “dança disfarçada de luta”, ou o contrário, embora dotada de elementos rituais, musicais e poéticos, situa o senso comum sobre a Capoeira no estatuto de “bailado”, a ponto de tê-la tornado uma espécie de espetáculo, mundialmente conhecida como um dos principais ícones do folclore brasileiro.

A segunda parte da pesquisa busca avançar na perspectiva técnica da Capoeira para introduzir a compreensão de *técnicas corporais* divulgada na obra do antropólogo francês Marcel Mauss (1950), tendo em vista a compreensão da técnica corporal na dança. Neste momento, serão enumeradas

caracterizações da sistematização da Capoeira, em seus procedimentos corporais, éticos e sistema educacional, de forma a preparar o terreno para o atravessamento para outras disciplinas. Dessa forma, no primeiro tópico do capítulo, serão enumeradas qualidades do corpo e da consciência nos movimentos do *corpo de Capoeira*, comparadas ao corpo do bailarino, analisados conforme E. Silva (2008), citado no trabalho de A. da Silva (2012), além de reflexões suscitadas no artigo *Uma conquista poética na dança contemporânea através da capoeira*, desenvolvido pelo pesquisador em dança e Capoeira Flávio Soares Alves (2003), e ainda o que diz sobre a dança José Gil (2001).

No segundo tópico, essa comparação vai diretamente ao encontro da Dança Contemporânea, em busca de um pensamento corpóreo que subverta padrões instituídos e previsíveis, em relação ao gesto na Capoeira. Nesta fase, a improvisação no jogo de Capoeira surge como elemento potencializador de sua gestualidade, para ir além do que José Gil (2001) apreende como *signo* do gesto motor, em função da eficácia ou da proposição de um movimento corporal. A improvisação espontânea se apresenta como um meio para alcançar a liberdade criativa na Capoeira, seja pela combinação, composição ou desconstrução do gesto durante o jogo. Esse recurso possibilita criar um paralelo com as técnicas de Contato-Improvisação, promovendo um “deslocamento relacional” entre Capoeira e Dança, conforme os autores supracitados.

Já na terceira e última parte, essas percepções serão introduzidas ao universo do audiovisual, ou seja o *corpo de Capoeira* penetra ao formato “vídeo-dança”. Portanto, serão suscitadas algumas obras audiovisuais que fizeram parte do processo investigativo deste trabalho, para eleger conceitos, suportes, formatos, métodos de trabalho e outros enquadramentos que foram explorados nas experimentações práticas. Depois, no capítulo quarto, serão identificadas caracterizações do audiovisual e do vídeo-dança, para articular com compreensões do pesquisador francês Philippe Dubois (2004) e algumas noções do teórico francês Gilles Deleuze (1992) acerca do caráter experimental e composicional no campo do Cinema e Audiovisual, que o tornam um território fértil para a interdisciplinaridade e para multiplicar a experiência contemporânea. Esta permeabilidade é o que vai transpor o espaço videográfico, enquanto espaço cênico, para a dança, concebendo o gênero híbrido “vídeo-dança”, apresentado neste trabalho conforme as reflexões do videomaker brasileiro Alexandre Veras (2007) e do investigador semiótico brasileiro Leonel Brum (2007).

A partir do quinto capítulo, será enfocada a experiência do fazer videográfico, onde a Improvisação Cênica se apresenta como linguagem criativa, segundo a coreógrafa Daniela Guimarães (2015), proposta adotada para esta investigação, já que este método lógico atravessa, simultaneamente,

a prática de Capoeira, assim como de Dança Contemporânea, além de ser um meio de valência para o dispositivo audiovisual. Esta apreensão conduz os exercícios práticos de filmagem com a Capoeira, ao longo de quatro exercícios, que serão articulados aos relatos de Lisa Nelson e Maya Deren, coreógrafas que se propuseram a refletir sobre a dança a partir de experiências com a manipulação de câmera. Os exercícios explorados orientam-se pela relação que se instala entre a perspectiva do “capoeira-câmera” (isto é, com noções/orientações das duas funções) e o *corpo de Capoeira* em cena, construídos com a colaboração de um grupo diverso de praticantes de Capoeira em Lisboa, que fazem parte do cenário da Capoeiragem local.

## Parte I

Para avançar na compreensão das formas como se comunica o corpo na Capoeira, é preciso, pois, restituí-lo ao universo do qual ele irrompe, o complexo universo da arte da “*Capoeiragem*”, termo que emerge neste enunciado para referir à instância maior da energia da Capoeira. Tomá-lo como ponto de partida para este trabalho é uma escolha orientada pela potência de objeto cênico a qual identifico na *Capoeiragem*, para encontrar interfaces entre a Capoeira e a Dança, que deverão nos encaminhar para um diálogo poético em suporte vídeo-digital, com a “vídeo-dança”. Adota-se, aqui, por *Capoeiragem* a energia da qual os corpos se apropriam e executam as dinâmicas consoantes à essa expressão. De tal modo, o termo *Capoeiragem* surge também para substituir definições restritas diante da Capoeira, transbordando aos pormenores que diferenciam tipos, escolas ou quaisquer outras demarcações, a exemplo dos estilos Capoeira Angola, Capoeira Regional, Capoeira Contemporânea. Possibilita-se, assim, a compilação de diferentes compreensões acerca do que constitui o “espírito” da Capoeira enquanto expressão cultural afro-brasileira.

Reconheço a *Capoeiragem* como um modo de interlocução, executado por seus praticantes como um “estado de corpo”, o qual refere A. da Silva (2012). Por assim dizer, doravante, será adotada a expressão “*corpo de Capoeira*”, segundo Armindo Bião (2008), citado por A. da Silva (2012), em referência ao “estado de corpo diante da compreensão que considera a indissociabilidade entre corpo e consciência, em um estado alterado que se diferencia do estado habitual do dia-a-dia. É um estado construído baseado nas 'práticas, comportamentos e técnicas'<sup>10</sup>” (p. 26). Com esse entendimento, considera-se que a *Capoeiragem* comporta diversos fundamentos, desde técnicos a identitários, saberes que vêm sendo transferidos por sucessivas gerações de praticantes. Esta noção orienta-se tanto pela salvaguarda de tradições coletivas, como permanece em diálogo com a contemporaneidade, quer no espaço-tempo do improviso presente no jogo de Capoeira, quer no contexto social e histórico o qual interage.

Considerando a importância histórica, esta primeira parte da pesquisa busca portanto perceber o quão estruturante podem ser os referentes históricos para a construção corporal na *Capoeiragem* e para melhor perceber as formas como este *corpo de Capoeira* se movimenta e se comunica. Isso implica abordar sua expressividade quer na tradição, quer na iminência dos movimentos de Capoeira

---

10 Armindo Bião (2008) “Um léxico para a etnocenologia: proposta preliminar. Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos”.



em uma lógica de improvisação, mas também pela fruição de gestos, memórias e narrativas que estão ligados às condições pelas quais despontam os padrões de movimento.

De uma forma geral, embora sejam ambos enquadramentos coletivos, eles efetivam-se na perspectiva individual da construção cotidiana de cada *corpo de Capoeira*, em um movimento o qual A. da Silva (2012) infere:

(...) a partir do que é absorvido das experiências corporais ao longo da vida do sujeito capoeirista, transforma o corpo em ações, tornando as experiências passadas presentificadas no corpo. Assim, elas são e estão no corpo. As experiências são um corpo que é a sua própria vida. (A. da Silva, 2012, p. 38).

## Capítulo I

### Corpo de *Capoeiragem*: memorial de estudo cênico

Por assim dizer, a *Capoeiragem* tem suas fundações estabelecidas em cenários de conflito dentro da sociedade brasileira, tendo a prática sido subjugada a diversos instrumentos de repressão, até finalmente chegar à legitimidade a qual encontramos hoje, alcançando o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, em 15 de agosto de 2008. Se analisarmos a memória que envolve o Período Colonial no Brasil (entre séculos XVI e XIX), cenário que provém as condições para o surgimento da *Capoeiragem*, o que os registros históricos negligenciam sobre a missão de expansão econômica e territorial de Portugal na “Era dos Descobrimentos” (decorrida entre o século XV e XVII) sobretudo, através da memória do corpo. Aleida Assmann (2012) defende que a inscrição da lembrança, “quando física, corpórea, arraigada por feridas, é muito mais profunda do que a memória mental” (p. 275). Isso significa dizer que as experiências de outrora, do tempo dos negros cativos, podem ser trazidas ao presente não por que foram vivenciadas por seus interlocutores, nem tampouco por que reportam às condições atuais de quem as interpelam, mas podem ser revividas através de seus descendentes. Porque podem estar profundamente difundidas no imaginário ou incorporadas, visto que os indivíduos elaboram sua identidade a partir de um contexto comum.

No caso da *Capoeiragem*, segundo Waldeloir Rego (1968), em uma das mais completas pesquisas memorialistas da Capoeira, “O Capoeira desde o seu aparecimento foi considerado um

marginal, um delinqüente, em que a sociedade deveria vigia-lo e as leis penais enquadra-lo e puni-lo” (p. 291). O termo *Capoeiragem*, por exemplo, está oficialmente catalogado no Código Penal de 1890, capítulo intitulado “Dos vadios e capoeiras”, para qualificar como ilegal a sua prática. Da proibição, sob pena de prisão, o artigo 402 diz:

Fazer nas ruas e praças públicas exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação *Capoeiragem*: andar em carreiras, com armas ou instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal (Rego, 1968, p. 291).

O enquadramento criminal foi responsável pelo registro de inúmeras ocorrências policiais na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal do Brasil, e como consequência, tornou-se fonte para diversos pesquisadores que propuseram reconstruir a memória da Capoeira, uma história escrita longe do interesse das classes dominantes. No livro *Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil*, Josivaldo Pires de Oliveira e Luiz Augusto Pinheiro Leal (2009) apontam que as informações mais antigas relacionadas à *Capoeiragem* foram resgatadas não só nos registros policiais, mas também através de análises sobre a produção literária em relação à sociedade da época: romances, crônicas e textos noticiosos (p. 32-33). Em *Negregada instituição e A capoeira escrava no Rio de Janeiro*, Libano Soares (1999), citado em De Oliveira & Leal (2009), procurou reconstituir a vida social dos capoeiras na primeira metade do século XIX a partir de documentação policial, judiciária e notícias de jornais. De posse das informações contidas nas páginas policiais dos periódicos e dos livros de matrícula da Casa de Detenção da Capital Federal, elaborou estatísticas que classificam os presos por Capoeira ou por pertencerem a alguma “malta<sup>11</sup>”.

Mais de 70% são africanos, mas se levarmos em conta que possivelmente grande parte daqueles de origem desconhecida são brasileiros (não esquecendo os comprovadamente crioulos), não podemos afirmar que a capoeira é uma atividade exclusivamente africana. Na realidade, nos parece que ela é fruto da combinação de tradições africanas dispersas, com “invenções” culturais crioulas. (Soares, 1999, citado em De Oliveira & Leal, 2009, p. 34).

---

11 Grupos organizados de sujeitos conhecidos por “Capoeiras”.

Fruto da hibridização cultural africana e brasileira, considero aqui a Capoeira uma espécie de sucessora de tradições imemoriais de matriz africana. Refiro-me a estudos que apontam que ela tem sua base constituída a partir de ritos praticados por etnias do continente africano que aportaram no Brasil, onde se inicia então o processo de construção da *Capoeiragem*, até chegar a sistematização a que conhecemos atualmente. Todavia, não existem marcos históricos que apontem personagens ou dados precisos relativos a este nascimento, visto que compreende um período obscuro da sociedade mercantilista. Foi batizado de “Diáspora Negra” o processo de dominação imposto às populações negras africanas que perdurou desde a Idade Moderna até fins do século XIX, que as impeliu a uma imigração forçada de suas raízes e uma desqualificação forjada de “sub-raça”, para que as civilizações dominadoras explorassem suas forças de trabalho em regimes escravagistas mercantis. No Brasil, nações provenientes de regiões africanas foram traficadas aos montes em navios negreiros e espalhadas por todo o território. Eusébio Silva (2008), citado em A. da Silva (2012), acredita que ela (a Capoeira) tenha uma origem brasileira “por que nós não encontramos nada, nem remotamente, que tenha um desenvolvimento e uma estrutura similar nas outras áreas do oeste africano onde a escravidão era comum”. E. Silva (2008), citado por A. da Silva (2012), refere ainda que “embora haja similaridades entre música africana, religião, costumes, alimentação e dança nessas áreas, a Capoeira é singular e a única que apareceu inicialmente no nordeste brasileiro (p. 28).

Entre os povos ancestrais africanos que foram transportados para o Brasil, o historiador Rodolfo Garcia, em prefácio para o livro *A influência africana no português do Brasil: um estudo pioneiro de africanias no português brasileiro*, de Renato de Mendonça (1973), aponta dois principais grupos étnicos, o Bantu, o mais populoso, proveniente da região da África que hoje compreende Angola, Zaire e Moçambique; e o Nagô (ou Joruba), originais do sudoeste do continente africano, que representa Nigéria, Daomei e Costa do Ouro. Diz:

Nos dois primeiros séculos, Pernambuco e Bahia foram “os grandes centros de condensação africana” (...), no século seguinte, erigiu o Rio de Janeiro em um terceiro centro, porventura mais importante do que os outros dois. Este recebeu em maior porção os representantes do grupo Bantu, principalmente, os quimbundos, que já figuravam no Norte, em Pernambuco, ao passo que na Bahia foi o Joruba com os nagôs, o grupo predominante (Garcia, citado em De Mendonça, 1973, p.29).

Conforme Rego (1968), Angola era o centro mais importante de África para os portugueses, especialmente em nível comercial, a qual “foi para o Brasil o que o oxigénio é para os seres vivos”, em se tratando do tráfico de escravos como mercadoria e força de trabalho, entre os três continentes: África, Europa, América.

O abastecimento em Angola era coisa natural. (...) Era um mercado novo, abundante, fácil. Para ele convergiu o comércio baiano, que, em troca de aguardente, fazendas, miçangas, facas, pólvora, ia buscar negros (...). Toda essa carreira para os portos de Angola era devido a boa qualidade dos escravos, principalmente no que tange a submissão, o que não possuíam os nagôs, que eram chegados à rebeldia e arruaças. Talvez por essa facilidade que existia no mercado de Angola, associada à boa mercadoria, é que os historiadores concluem pelo pioneirismo de Angola na remessa de escravos para o Brasil (Rego, 1968, p.16).

A expansão nacional da *Capoeiragem*, segundo Frederico José de Abreu (s.d.), no artigo *A repressão à capoeira*<sup>12</sup>, pode ter ocorrido pelo tráfico interprovincial e migrações internas no território brasileiro, onde já era identificada “como uso e costume dos negros, presente mais constantemente nos mundos do trabalho, da desordem social (caso de polícia) e da festa negra” (p.36). Os costumes praticados pelos escravos davam-se tanto no campo, quanto nos centros urbanos mais desenvolvidos, próximos às cidades portuárias, destinos para os quais diferentes nações foram distribuídas. Segundo Rodolfo Garcia (1973), “as necessidades da lavoura, como depois as necessidades da mineração, determinaram, ou melhor, forçaram a imigração, bem assim a consequente distribuição dos negros por onde eles se faziam precisos” (p. 29).

Assim, diversas danças populares e manifestações do folclore brasileiro foram influenciadas ora pelo cruzamento de determinados grupos étnicos, em movimentos internos pelo país, ora pela concentração cultural em uma mesma região. Da primeira, emergem manifestações com diferentes derivações, como é o caso da Capoeira em suas variantes, ou ainda o Côco de Roda<sup>13</sup>, dança popular que se configura em diferentes estilos por todo o Brasil. Em uma série de vídeo-documentários sobre as danças populares brasileiras, realizada e publicada na internet pelo Canal Curta!, a pesquisadora Isabela de Castro (2014) elucida a multiplicidade de tipos citando como exemplos “um côco mais indígena ou

---

12 José de Abreu, “A repressão à capoeira”, em Revista Textos do Brasil.

13 Dança popular brasileira criada pelos trabalhadores que atuavam na extração do fruto côco, elaborada a partir do ritmo musical com uso deste material.

um côco mais afro. (...) Côco de embolada, côco de umbigada, samba de côco”(De Castro, 2014, para o Canal Curta!, 2014). Em outro vídeo da mesma série, a pesquisadora Monique Pereira (2014) explica que, já o Jongo, por outro lado, é uma dança proveniente do Sudeste do Brasil, concentrada mais especificamente no Vale do Paraíba, divisa entre os estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, local em que foram instalados muitos grupos de negros da nação Bantu. De outro modo, muitas manifestações afro-brasileira partilham ainda de procedimentos em comum, como por exemplo, a organização em formato de roda, ou ainda a cultura da “umbigada<sup>14</sup>”.

Essa nação Bantu foi mais direcionada para o trabalhos em fazendas, com essa relação de senhor, Casa Grande, Senzala e essa cultura toda rural. Durante a colheita ou plantio eles, geralmente, cantavam e entoavam pontos de Jongo para se divertir e, muitas vezes, para se comunicar também (em um modo) um pouco clandestino (Pereira, 2014, para o Canal Curta!, 2014).

O antropólogo brasileiro Luís da Câmara Cascudo foi um dos interessados em investigar diretamente em solo africano tradições que poderiam ser matrizes ancestrais de manifestações afro-brasileiras. Câmara Cascudo esteve na África na década de 1960, em missão de pesquisa que originou as obras *História da alimentação no Brasil* e *Made in África*. Entre aquelas que apresentaram semelhanças a elementos da Capoeira, Câmara Cascudo (2003) aponta, no livro *História dos Nossos Gestos*, algumas cerimônias praticadas nos centros de Angola:

Em Mucope, Mulongo (localidades de Angola), o N'golo<sup>15</sup> (Zebra), participa do *mufico*, *efendula*, iniciação das raparigas, casando o vencedor sem pagar o dote da noiva. Em Muazaga, ilha de Luanda, na *Bassula*, já não há bailados e atitudes rituais do N'golo, notando-se o caráter lúdico da ginástica, sem intenção alheia ao êxito pessoal. Uma *Vadiação*, *Brincadeira*, como diziam outrora da *Capoeira*. Como técnica de defesa e ataque, independente de cerimonial, conhece-se nos centros urbanos de Angola. (Câmara Cascudo, 2003, p. 256).

---

14 Movimento característico em que a dupla se “cumprimenta” com uma aproximação do ventre um do outro, nomeadamente na linha do umbigo, presente em diversas manifestações.

15 Legendária “dança da Zebra” que teve a fama de ter originado a Capoeira no Brasil.

No documentário recente *Jogo de Corpo* (2013)<sup>16</sup>, o mestre de Capoeira Cobra Mansa<sup>17</sup> também partiu em viagem para Angola nos vestígios das origens da Capoeira, como parte da investigação do historiador Matthias Röhrig Assunção<sup>18</sup>, intitulada “As Raízes Angolanas da Capoeira”, pelo Departamento de História da Universidade de Essex, na Inglaterra. Em terras ancestrais, os diretores registraram, por exemplo, a experiência de uma família no ritual de iniciação feminina “efiko<sup>19</sup>”, ocasião pela qual ocorre o combate de jogo de “engolo” (ou N’golo). Documentaram ainda outras lutas e danças coletivas que denotam familiaridades às manifestações afro-brasileiras, e ainda arcos musicais que assemelham-se ao “berimbau” - instrumento utilizado nas rodas de Capoeira.

Durante o ritual a que presenciam, os homens da aldeia africana, organizados em formato circular e a bater palmas, às vezes fazendo sons guturais, disputam em duplas dentro do círculo, analogamente à roda de Capoeira. Entre saltos e rodopios, os adversários inferem golpes com os pés, calcanhares e joelhos uns aos outros, com o propósito de desestabilizar o oponente, fazê-lo cair. De uma maneira geral, o que se percebe é que, embora existam nítidas conexões entre as manifestações culturais dos dois lados do Atlântico, a Capoeira de Mestre Cobra Mansa se apresenta como uma organização sistêmica complexa e, definitivamente, engajada a um fenômeno específico: a escravidão que se desenvolveu no contexto brasileiro. O que acontece é uma partilha entre os costumes ancestrais e rituais dos povoados visitados em África, em que evidencia-se o caráter cerimonial e festivo dos grupos comunitários para com as atividades, já quase em desuso pelas novas gerações. Enquanto, em contraposição, a Capoeira impressiona aos seus povos originários, quer pela performance física, corporal e musical, quer pela pluralidade de funções e movimentações, ou ainda pela reivindicação social e política.

Isso obriga-nos a lembrar que, quando foram raptados em África, foi negado aos homens e mulheres negros levarem consigo quaisquer objetos e pertences. Seus corpos foram alojados em condições desumanas nos chamados “navios negreiros”, como retratou o famoso poema escrito por

---

16 O documentário “Jogo de Corpo - Capoeira e Ancestralidade”, concluído em novembro de 2013 é co-dirigido por Richard Pakleppa, Professor Matthias Röhrig Assunção e Mestre Cobra Mansa.

17 Cinésio Feliciano Peçanha, graduado mestre em 1984, fundador da Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA), baseado em Washington, DC, com grupos afiliados no Brasil, nos Estados Unidos, na Ásia, na África e na Europa.

18 Professor de História latino-americana na Universidade de Essex, especializado em história do Brasil, e cultura popular, autor do livro “Capoeira. The history of an Afro-Brazilian martial art” (Routledge, 2005).

19 O mesmo ritual da fertilidade e da puberdade feminina o qual se referiu Luís da Câmara Cascudo em *História de nossos gestos* (2015).

Castro Alves<sup>20</sup>, um dos primeiros textos literários a tratar das condições precárias do tráfico marítimo de escravos. Ao desaportarem no Brasil, entretanto, o que esses sujeitos introduziram na cultura brasileira foram as memórias de suas raízes, replicadas nos mais variados espaços, cultos, danças, jogos, cânticos, idiomas, e amplamente partilhados através comunicação oral. Indo mais a fundo, para além dos mais de três séculos de regime escravocrata (abolido em 1880), também foi disseminada contra essas populações uma condição de inferioridade e de exclusão social que durou muito além do regime colonial, refletindo-se até hoje na composição da sociedade brasileira.

De “termo genérico”, o “batuque” refere também ao folguedo mais diretamente originário da Capoeira. A romancista brasileira Cecília Meireles (2003), no trabalho *Batuque, Samba e Macumba*<sup>21</sup>, investiga esses três elementos do folclore brasileiro, do ponto de vista do gesto e do ritmo, lançando mão do desenho para retratar caracterizações de movimento corporal, ritual e indumentária de ambos. Segundo ela, o batuque provirá de “ritual de adestramento masculino para as lides de guerra”, cujos movimentos classifica como “martelados e secos, e a coreografia consta de marcha cadenciada de um dos personagens, ladeando a roda que sustenta a música com cântico e instrumentos, acompanhados de bater de palmas, terminando num golpe de agilidade que deita por terra o companheiro escolhido para o substituir” (p. 54). Por assim dizer, a estruturação do batuque apropria-se de formatações do engolo, segundo narrado por Câmara Cascudo (2003) e documentado no filme *Jogo de Corpo* (2013).

Do batuque, derivou-se, no Brasil, a escola de “capoeiragem”, que vem a ser uma espécie de “jiu-jitsu”, de efeitos muitos mais extraordinários, na opinião dos entendidos. Por ser uma dança de consequências perigosas - podendo originar conflitos em virtude das quedas violentíssimas e até mortais que provoca - está o batuque, desde muito, proibido pela polícia” (Meireles, 2003, p. 55).

Não aleatoriamente, o corpo, o qual foi o principal alvo de ataque e dominação por parte do regime escravocrata, tornou-se instrumento de resistência para os capoeiras. Conforme o escritor e psiquiatra brasileiro Roberto Freire (2001)<sup>22</sup>, a Capoeira, “ao mesmo tempo em que mobilizava energeticamente esse corpo, dava habilidades para a luta especiais, transformando esse corpo, quando eles, precisavam em armas”. O corpo trajou-se de “arma”, ainda que de uma maneira (a priori)

20 O poema “O Navio Negreiro”, escrito em 1869, pelo poeta brasileiro Castro Alves, tornou-se um ícone da literatura brasileira que reporta, através da poesia, às condições do tráfico negreiro.

21 Cecília Meireles (2003). *Batuque, samba e macumba: Estudos de gesto e de ritmo 1926-1934*. Martins Martins Fontes.

22 Citação retirada da obra documentário de João da Mata. (2001). *A liberdade do corpo: soma, capoeira angola e anarquismo*. Soma.

implícita de estabelecer resistência. Segundo Freire (2001), a Capoeira permitiu ao corpo a subversão de uma comunicação formal, para dar lugar a uma linguagem corporal, naquele momento de extrema opressão. Esta forma de contestação, conforme E. Silva (2008), moldou-se aos diversos momentos históricos da nação brasileira, de maneira que:

No período da escravidão, as características de “jogo guerreiro” ou “dança guerreira”, como denominou Regendas, e a dissimulação estavam bastante acentuadas. Já no período pós-abolição, os ex-escravos ficaram completamente à margem da nova ordem social, o que levou muitos deles a retornar a servir a seus antigos senhores, como uma alternativa de sobrevivência, ou a cair na marginalidade juntamente com a capoeira. Além disso, outros elementos foram sendo incorporados à medida que ela vai se tornando mais claramente uma identidade de grupo racial (E. Silva, 2008, p.18).

Dentre diversas danças e folguedos que foram resgatados e resignificados pelos negros instalados no Brasil, a Capoeira desponta em um contexto lúdico e descontraído característico dos momentos de descanso dos escravos, “deixando parecer aos olhos dos senhores, como algo inofensivo; porém, mais tarde, devido à ânsia de liberdade, passaram a desenvolver em meio às 'Capoeiras'<sup>23</sup> a luta afro-brasileira – arma que encontraram em seus próprios corpos”, destaca Andreza da Silva (2012). E continua:

Embora o trabalho fosse escravizado, os negros não se abstiveram de suas manifestações culturais nutrindo a cultura da oralidade. Em meio a isso, houve o desenvolvimento da Capoeira, que repercutiu no uso do corpo diante dos confrontos, sendo a mesma a arma fundamental na luta contra os capitães-do-mato, ajudando na fuga para os quilombos – reduto de negros onde estes preservavam suas crenças e tradições. (A. da Silva, 2012, p. 28).

Segundo Câmara Cascudo (2003), os cenários urbanos entre os quais a Capoeira se difundiu foram os guetos e espaços públicos das cidades mais desenvolvidas do país, por conseguinte também os locais onde a repressão foi mais aguerrida.

---

23 "Capoeira era a zona semidespovoada além do perímetro urbano. O morador nas Capoeiras denominaria o jogo ginástico que lhe era habitual, transmitidos pelos escravos angolanos ou negros alforriados", conforme Câmara Cascudo (2003).



Os ademanos e trejeitos da Capoeiragem reaparecem, proporcionalmente, nos seus antigos centros de irradiação (referindo-se à relocação dos nativos de Angola), Recife, Salvador e Rio de Janeiro. O mais antigo documento que conheço, na espécie, é um ofício do Ministério da Justiça, Sebastião Luis Tinoco da Silva, de maio de 1824, ao Comandante Geral da Polícia, recomendando enérgica repressão aos distúrbios dos Capoeiras na Capital do Império. (Câmara Cascudo, 2003, p. 256).

Para Marcos Breta (1998), no estudo *A Polícia carioca no Império*, a construção da história brasileira está vinculada ao desenvolvimento de sua justiça criminal, desde o período monárquico. Segundo ele, durante todo o século XIX, os capoeiras foram perseguidos pelo Estado. Apesar de existirem vestígios de prática de Capoeira em várias cidades portuárias, é no contexto da vida urbana do Rio de Janeiro, quando Capital do Império, em 1822, que as figuras dos capoeiristas começam a ser amplamente conhecidas. Isso porque, na busca por participação social e política, grupos de capoeiras foram aliciados por grupos políticos que, organizados em espécies de milícias, atuavam nas ruas da Capital. As milícias eram chamadas de “maltas” e identificadas conforme a zona da cidade a qual pertenciam, Lapa, Glória, Moura. Esses grupos protagonizavam conflitos nos espaços públicos, contra policiais ou contra maltas rivais. Os combates corporais eram baseados em cabeçadas, pontapés e golpes de navalha, forma de atuação que disseminou o pavor na sociedade carioca e que foram transmitidos em narrativas, até hoje, reproduzidas no Brasil, nas mais diversas camadas sociais, dentro da Capoeira e também como forma de estigma sobre a figura dos praticantes.

Conforme Breta (1998), uma violenta repressão no período seguinte, em que o Rio de Janeiro recebeu o título oficial de Capital da República, pode ter sido determinante para o deslocamento geográfico da memória da Capoeira para o estado da Bahia. Na Bahia, a perseguição foi mais dispersa, a ponto de ter se tornado a capital baiana, Salvador, a cidade que sediou duas escolas responsáveis pela institucionalização da prática da Capoeira. Então, somente em 1937, ela deixou de ser considerada ato ilícito, assim como deixou de integrar as páginas do Código Penal. De acordo com E. Silva (2003), citado por A. da Silva (2012, p. 29), “a legalização da Capoeira foi possível, dentre outros fatores, devido à atuação do baiano Vicente Ferreira Pastinha (1889-1981) ou Mestre Pastinha e, do baiano Manoel dos Reis Machado (1899-1974) ou Mestre Bimba”.

Mestre Bimba foi o fundador da escola que deu origem a Capoeira Regional, denominada Centro de Cultura Física e Capoeira Regional em 1932, conforme Rego (1968), dando origem ao estilo

de Capoeira o qual batizou por “ Luta Regional Baiana”. No livro *Mestre Bimba: corpo de mandinga*, Muniz Sodré (2002) refere que o pai de Bimba, Luiz Cândido Machado, era um ex-escravo, enquanto a mãe, Maria Martinha do Bonfim, tinha ascendência indígena. Na Capoeira, começou com apenas 12 anos. O pai era professor das técnicas de batuque<sup>24</sup>, a “capoeira antiga”. A estratégia de Mestre Bimba escapou à repressão e à censura dada a ênfase no ensino técnico da Capoeira, pela disciplina de Educação Física, aproximando-se de uma espécie de modalidade de arte marcial. Ele registrou a atividade na Secretaria da Educação, Saúde e Assistência Público de Salvador, em documento que, segundo Rego (1968), diz:

Mestre Bimba, não obstante faltar-lhe instrução primária, é um homem bastante inteligente e com um tirocínio de liderança muito aguçado. Usando seus discípulos, que variam desde o homem rude do povo a políticos, ex-chefes de Estado, doutôres, artistas e intelectuais, Mestre Bimba transmitiu-lhes o seu plano de curso, os quais deram uma excelente estrutura e puseram em letra de fôrma. Como tôda academia de capoeira, tem um regulamento para os seus discípulo com a diferença, apenas, que nas demais a coisa vai ser transmitida oralmente, de boca em boca. (como citado em Rego, 1968, capítulo XI - As Academias de Capoeira, para. 9) .

Para além de outras especificidades da Capoeira Regional, um dos pontos que colaborou para sua afirmação foi por exemplo a difusão da chamada “sequência de Bimba”, método base para o ensino sequencial de movimentações de ataque e defesa, realizado por uma dupla, qual é o “kata” para artes marciais japoneses ou o “kati” é para as chinesas, guardadas suas respectivas particularidades. É um momento em que a *Capoeiragem* deixa de ser exclusivamente praticada por grupos marginais e ganha adeptos da classe média, artistas, intelectuais, estudantes universitários, homens brancos. Em matéria de caracterização, João Dias (2007) percebe a Capoeira Regional como uma modalidade “descaracterizada; moderna, jogo alto, jogo rápido, agressiva e sem malícia, secularizada e isenta de símbolos religiosos, expressão da dominação branca, praticadas pelos estratos sociais médios e superiores”.

---

24 Assim chamavam um tipo de jogo onde os participantes usavam de golpes com os joelhos para desequilibrar o adversário. Verifica-se, portanto, semelhança com “N'golo” ou “engolo”, embora fora do contexto da cerimônia de puberdade feminina.

Enquanto isso, Mestre Pastinha fundou o Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA) em 1941. Jogava Capoeira já na infância, ensinada por um africano chamado Benedito<sup>25</sup>, que a ensinou para que Pastinha deixasse de apanhar de outro garoto. Foi marinheiro dos 12 anos aos 20 anos, onde teve experiências com esgrima, florete, música e ginástica sueca. Conforme Rego (1968), Pastinha era admirado por intelectuais da Bahia, como o escritor Jorge Amado, o qual tinha por ele grande estima e amizade.

Jogava como um bom outro capoeira qualquer, apenas para sua idade isso significava algo fora do comum. Foi isso que o fêz conhecido, ou melhor, famoso, mesmo assim datando de pouco, ou seja do advento da instituição oficial do serviço de turismo na Bahia, para cá. Publicou em 1964 um libreto intitulado *Capoeira Angola*. (como citado em Rego, 1968, capítulo X Capoeiras Famosos e seu Comportamento na Comunidade Social, par. 42).

Em princípio, a Capoeira Angola cultivava fundamentos originais da *Capoeiragem*, conservando-se próxima à sua organização e movimentação primária, assim como em relação à tradições e crenças negras. Para João Dias (2007), a Capoeira Angola é identificada como “original, tradicional, jogo baixo, jogo lento, recreativa e maliciosa, envolta em religiosidade e misticismo, integrada à cultura negra, praticada pelas camadas sociais marginalizadas” (p. 127). Do ponto de vista metodológico, para Eusébio Silva (2008), citado por A. da Silva (2012), o que estabelece a interseção entre os dois estilos é que “ambas as capoeiras são marcadas por uma movimentação de estudo do companheiro de jogo” (como citado em A. da Silva, 2012, p. 76). Acerca do fundador da Capoeira Angola, Mestre Pastinha, Rego (1968) ilustra:

Pastinha é realmente uma das grandes figuras da vida popular da Bahia. De todos os capoeiristas foi um dos que mais viajaram, em exhibições com a sua Escola e um dos poucos a transpor o Atlântico e chegar até o continente africano, como convidado do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, para integrar a delegação brasileira, junto ao *Premier Festival International des Arts Nègres de Dakar*, realizado em abril de 1966. (como citado em Rego, 1968, capítulo X Capoeiras Famosos e seu Comportamento na Comunidade social, par. 61).

---

25 O próprio Mestre Pastinha narra esta história em gravação reproduzida no filme *Pastinha!: uma vida pela capoeira*. AC Muricy, 1999.

Evidencia-se, portanto, as marcas da escravidão no berço da *Capoeiragem*, quando os fundadores das principais escolas provêm de famílias que serviram ao sistema escravista, tendo sido afetados pelos efeitos nocivos da exploração física e econômica, bem como por seus desdobramentos sociais e morais. De acordo com o psiquiatra Roberto Freire (2001)<sup>26</sup>, em entrevista para o documentário *A liberdade do corpo: soma, capoeira angola e anarquismo*, a Capoeira Angola constitui-se a partir de uma condição de sofrimento, desconforto, inferioridade, transformada em ferramenta de luta. “Toda vez que lhe for retirada a possibilidade de ser livre, o homem vai lutar” (Mata, 2001). Primeiro, por uma sensibilidade natural e biológica, a qual Freire (2001) chama de “irritabilidade”, e “depois, quando ele adquire a consciência da realidade, ele vai lutar porque ele acha imprescindível a liberdade humana como fonte de vida e como fonte de perpetuação da justiça e dos direitos humanos” (Mata, 2001).

Durante as décadas de 1950 e 1960, os cenários da *Capoeiragem* passaram por um reordenamento, quando mestres e capoeiristas migram da região Nordeste para o Sudeste do Brasil, especialmente para os estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Com isso, despontaram diversas escolas de Capoeira, algumas inclusive vieram a partilhar de ensinamentos de Angola e Regional mutuamente, além de desenvolverem configurações e procedimentos próprias. E, assim, a Capoeira espalhou-se ainda para além das escolas, apropriando-se das ruas e espaços públicos, e inaugurando uma formatação cênica que se valia do viés folclórico dessa manifestação para apresentações públicas, tornando-a uma espécie de “atração turística”, na visão de Câmara Cascudo (2003). “O exercício da capoeira reduzia-se a uma atração turística, decoração folclórica, curiosidade de figuras e ambientes pretéritos” (p. 256). Segundo A. da Silva (2012), a perspectiva cênica da Capoeira surge em uma altura em que “o que interessava era a exibição da estética corporal por meio do espetáculo - que utilizava várias manifestações da cultura popular e, dentre elas a Capoeira” (p. 31). Portanto, a representação folclórica e popular do universo da Capoeira, junto à atuação de grupos folclóricos, contribuiu para a sua profusão em outros campos de atuação, quer em trabalhos artísticos, científicos, sociológicos e de outras naturezas. Foi o fator de representação cultural que colaborou para sua inclusão na composição da identidade brasileira, junto de outras manifestações culturais não menos importantes que a Capoeira. Fato é que a escrita corporal desses grupos, a poesia lúdica de suas movimentações durante o jogo e de toda a sua “mímica”, manifestada no “gesto” em relação à Capoeira, mas também à Dança, trouxeram à tona representações artísticas que foram cruciais para o seu registro histórico. Além disso, foi ensino

---

26 O psiquiatra Roberto Freire é dos criadores da “Somaterapia”, processo terapêutico-pedagógico que utiliza a Capoeira Angola como ferramenta de libertação da “vida burguesa capitalista”.

para diversos escritores, pintores, fotógrafos, cineastas e pesquisadores de diferentes lugares e épocas, quer pela vertente antropológica, fisiológica, artística.

Já na década de 60, de acordo Rego (1968), a Dança e a Capoeira cruzam-se em materiais cênicos, geralmente, para composições temática, seja em shows folclóricos, ou em coreografias em que a estética era mais alinhada ao Ballet Clássico ou a Dança Moderna. Uma assimilação da Capoeira a partir de outros valores disciplinares, éticos, sistemáticos, motores, comportamentais, entre outros, é mais recente, por exemplo na preparação de atores e bailarinos para a cena. Sobre os precursores, Rego (1968) sublinha:

Nos palcos teatrais, a capoeira aparece totalmente estilizada. Quando não se estiliza nas coreografias de danças modernas, fazem-no nos espetáculos de conteúdo afro-brasileiro, como se vem fazendo, dentre outros, Solano Trindade. Quando isso não acontece, fazem-se espetáculos montados, onde se cantam músicas com conteúdo de capoeira, como fazem Ellis Regina e Baden Powell, na boíte Zum Zum, batizando o espetáculo com o nome de Berimbau (Rego, 1968, p. 322).

Enquanto no Cinema, “em festivais internacionais, os filmes brasileiros, com cenas de capoeira, premiados foram *O Pagador de Promessas*, no Festival de Cinéma de Cannes, *Barravento*, no Festival de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia e o curta-metragem *Briga de Galos*, no Festival dei Popoli, em Florença” (p.322). Estamos falando da década de 1960, enquanto na contemporaneidade, é imensurável a quantidade de trabalhos artísticos que dialogam com a Capoeira, assim como o mundo da internet segue promovendo produtos audiovisuais de Capoeira, tanto no nível mais autoral e experimental, quanto documental e profissional.

Dessa forma, não só a *Capoeiragem*, mas também a figura do Capoeira, projetou-se para os palcos, câmeras, enfim, para o universo das artes cênicas e visuais. Essa publicização colaborou também a a exportação da Capoeira, nas últimas décadas do século XX, com a migração de mestres e professores para diversos países da Europa, Estados Unidos, Japão, entre outros. Assim, parece-me que o espírito do imaginário que reporta à África através da *Capoeiragem*, recomposto pelas veias da cultura afro-brasileira, conquista aos povos de além-mar, da mesma maneira que a Arte Primitiva africana foi acolhida pelos centros culturais europeus, no início do século XVIII. Segundo os pesquisadores Jack Flam e Miriam Deutch (2003), essas expressões continham, de um lado, “a visão romântica de que os africanos incorporaram um exemplo sobrevivente do nobre selvagem, um Estado

pré-civilizado da humanidade que adoravam deuses da natureza e cuja naturalidade e autenticidade fora definida em contraste com o decadente Ocidente”. (Flam & Deutch, 2003, p. 7).

Por outro lado, a África foi pensada como o Continente Negro, um lugar de sacrifício humano, feitiçaria, e espíritos primitivos e misteriosos. A África era ao mesmo tempo atraente e repulsiva, grotesca e bela, e essa dualidade também foi estendida para o que era a arte africana” (Flam & Deutch, 2003, p. 7 ).

Esse estado dilatado e profusor da *Capoeiragem* foi o que facilitou sua legitimação dentro do próprio país. “Mais do que o reconhecimento da dívida que o Brasil tem em relação à capoeira, talvez tenha sido justamente a sua internacionalização, além da mobilização dos próprios capoeiras, que motivou, em 2008, o Governo Federal a registrá-la como um bem patrimonial da cultura brasileira” (De Oliveira & Leal, 2009, p. 179). Conforme Andreza da Silva (2012), uma vez que a declaração de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil estabeleceu premissas relacionadas à Capoeira enquanto arte, “essas normatizações outorgam maior consistência ao desenvolvimento de ações de qualquer espécie e, conseqüentemente, de iniciativas artísticas, pois é fato que incentivos advindos por meio de atitudes políticas e leis, ajudam na mobilização das pessoas envolvidas direta ou indiretamente no ramo prestigiado” (p. 32).

Sobre as heranças antepassadas, E. Silva (2008) exemplifica que “em conversa informal com angolanos e com o grupo de Moçambique, observei neles muitas similaridades de biótipo e, principalmente, do repertório expressivo corporal em relação a uma grande parcela do povo baiano” (p. 35). Ao olharmos para a figura literária construída em torno do imaginário que envolve o *corpo de Capoeira*, projeta-se nele um substrato dos mundos que lhe cerca, com os quais dialoga, e vice e versa. Manoel Querino (1916), citado por Josival de Oliveira & Augusto Leal (2009), reconhecia, na personalidade do Capoeira:

Um individuo desconfiado e sempre prevenido. Andando nos passeios, ao aproximar-se de uma esquina tomava imediatamente a direção do meio da rua; em viagem, se uma pessoa fazia o gesto de cortejar a alguém, o capoeira, de subto, saltava longe, com a intensão de desviar uma agressão, embora imaginária. (Querino, 1926, como citado em De Oliveira & Leal, 2009, p. 7).

As caricaturas em torno deste personagem foram construídas também pela criação de uma linguagem corporal e mímica, comportando a gestualidade da Capoeira, quer em sua postura cotidiana, quer no ato de *Capoeiragem*. Bem assim, os capoeiristas de hoje preservam na expressividade de seus corpos qualquer vestígio de memórias antepassadas, que lhe foram assimiladas através desta manifestação cultural. Já em 1976<sup>27</sup>, por exemplo, a imagem do capoeirista, para Câmara Cascudo (2003), traduzia-se em:

Homem gesticulante, publicitário, teatral. O andar balançando, os braços em asas semi-abertas, a falsa inquietação do olhar, os ombros móveis, as posições bruscas da cabeça, perscrutando agressões imaginárias, os esgares irônicos na boca sarcástica, as entonações súbitas da voz dramática de quem testemunhou tragédias, a mobilidade receosa no profissionalmente ameaçado de morte, faziam-no característico na galeria dos indivíduos excepcionais. Hoje perdura o malandro falastrão, mulato fachola, vadio, inescrupuloso, vivendo de experiências, cinismos, atrevimentos (Câmara Cascudo, 2003, p. 256).

Considero que, sobremaneira, a figura do Capoeira, sua imagem, sua movimentação corporal, reúnem um conjunto de aspectos cênicos com potência para se pronunciarem como protagonistas para um estudo estético, e para a proposta cênica a qual busca-se explorar nesta investigação, ademais de seu valor como artefato da cultura popular, mas essencialmente de sua poética gestual e visual, capaz de ser representada em diferentes linguagens, inclusive em formatos mais contemporâneos, como é o caso do “vídeo-dança”.

---

27 Ano de publicação da primeira edição do livro *História dos Nossos Gestos*.

## Capítulo II

### Gesto *capoeirado* e gesto dançado

Situado o *corpo de Capoeira* em sua concepção histórica, bem a representação de um determinado estrato social dentro da conjuntura brasileira, faz sentido agora aguçarmos as percepções a volta do vocabulário gestual que emana da Capoeira, a partir de uma perspectiva fenomenológica<sup>28</sup> do corpo, proposta por Merleau Ponty (1999), e citado por José Dias (2007), que problematiza uma sociologia “encarnada” para pensar a experiência do corpo como produção de saber. Nesta fase, nosso propósito é também encontrar frestas de observação do gesto nos domínios do saber sensível, compreendendo-o não somente como atitude motora, nem tampouco como atitude somente simbólica-histórica, mas também em uma dimensão poética, da ordem do gesto em seu próprio devir, de maneira a preparar um espaço de articulação com pensamento criativo na Dança, a partir da obra de José Gil (2001).

Segundo Dias (2007), o gesto não se reduz a um dado mecânico porque possui um sentido, uma direção, compondo uma diversidade de significações, nos diferentes contextos desenhados pela gestualidade do corpo, caracterizando uma relação sempre original com o mundo. Mesmo o “gesto comum” está envolto em um simulacro que lhe dá sentido-significado para existir e para impulsionar a execução do movimento corporal, o que o filósofo José Gil (2001) denomina por *signo*. “No gesto comum, o braço entra em movimento no espaço porque a acção<sup>29</sup> impõe do exterior uma deslocação ao corpo” (p. 14). Essa definição, embora verificada em relação ao gesto cotidiano, também está para outras ações do corpo. Por isso, Ponty (1999), citado em Dias (2007), convoca a compreensão de “que o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto” (p. 27).

Infiltrado na dimensão da Dança, o gesto dançado, para José Gil (2001), entretanto, distingue-se de qualquer outro gesto, funcional, ginástico, teatral, lúdico. “Pelo contrário, no gesto dançado, o movimento, vindo do interior<sup>30</sup>, leva consigo o braço. Movimento ritmado que transporta o corpo, esse

---

28 A Fenomenologia trabalha com a descrição dos fenômenos, para chegar a questões enraizada, repletas de significados vividos, sem que isso seja, muitas vezes, conscientizado ou verbalizado. Busca possibilidades sensíveis, relacionadas às experiências comunicadas por meio de suas narrativas pessoais (Nóbrega, 1999, citado em Dias, 2007).

29 A obra de José Gil (2001) mantém-se neste trabalho conforme a gramática portuguesa, aplicada em Portugal, idioma original do país.

30 Segundo Rudolf von Laban, em *The Mastery of Movement*, MacDonald and Evans, 1960, diz que o movimento é dançado quando “a ação exterior é subordinada ao sentimento interior”



mesmo corpo que é o seu suporte” (p.14). Segundo ele, o gesto dançado expõe um movimento aquém de si próprio, que não extrai o seu sentido de um signo previamente codificado, “é pura ostentação de um movimento em direção a significações: e tal é o seu sentido” (p. 110).

O que caracteriza: o facto de nunca ir até o fim de si próprio. No movimento que o desdobra, retém-se, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte. Neste sentido, não tem contorno, tem apenas um em-redor, esquivando-se aos seus próprios limites, escapa a si próprio. É isto que lhe permite permanecer sempre aquém da grafia: é falso dizer que o gesto desenha figuras no espaço. Quando o faz, desliza em direcção à proeza acrobática ou à coreografia de circo. (José Gil, 2001, p. 108).

Nesse sentido, é preciso grifar que, uma vez que a mímica da Capoeira está circunstanciada por significados provenientes do contexto cultural da qual emerge, para Flávio Alves (2003), ela revela um carácter desde já “ambíguo”. Isso evidencia-se por exemplo através da pluralidade de classificações: “jogo, dança e luta”, atribuídas a uma mesma expressão cultural. Para ele, no limiar entre ambos os códigos, o *gesto capoeirado* penetra em outro domínio, o do saber sensível. O gesto na Capoeira reinventa-se a partir da relação com o outro e da experiência, pelo qual se “revelam os prodígios, a espontaneidade, o improvisado e todo um brilho que não pode ser conhecido, apenas experimentado”. Assim, a arte no *corpo de Capoeira* é identificada pelo território das sensações, sentimentos, percepções, o que permite abrir o conhecimento para além do campo da motricidade, mas também em uma perspectiva estética e, por conseguinte, artística.

O sensível aqui não se apresenta como algo que deva ser eliminado por conter erros, por ser uma ilusão. O sensível define a essência do ser, ele contém significações que singularizam o sujeito e ao mesmo tempo permite a intercomunicação com a singularidade do outro, dando um novo sentido ao acontecimento. (Merleau Ponty, 1999, como citado em José dias, 2007, p. 27).

Na intencionalidade do gesto de Capoeira, a semântica que permeia o sentido dos movimentos corporais, em suas posturas de ataque e defesa, está marcada por potencialidade de resistência pronunciadas pelos corpos dos negros afro-descendentes que, segundo Dias (2007), reportam a

“inscrições indeléveis, *signos* que trazem a marca daquela sociedade colonial e escravista” (p. 108). Os movimentos de Capoeira, de um lado, partilham de estruturas primárias, esboços dos ritos africanos, resguardados na orgânica e na maneira particular de composição corporal dos negros africanos, porém bem conciliados ao negro do Brasil, como frisa a escritora Cecília Meireles (2003). Portanto essas “marcas indeléveis”, segundo Ponty (1999), citado em João Dias (2007), são “dimensões” da história. “Em relação a elas, não há uma palavra, um gesto humano, mesmo distraídos ou habituais, que não tenham uma significação”. (p. 108).

Enquanto expressão de potência, o sujeito reage a essa arquitetura de dominação. Nesse sentido, podemos perceber que na gestualidade da capoeira reverbera noções politizadoras expressas nas rodas, no jogo, na ginga do corpo, estabelecendo um “jogo” de contra-poder que reivindica espaços sociais, a partir da transgressão inscrita na gestualidade do corpo, potencializando perspectivas em torno da inversão das hierarquias sociais. (João Dias, 2007, p. 108).

Por outro lado, uma expressividade corporal que elenca ritos e condutas aplicados a partir de modos do corpo tem por princípio uma configuração *técnica*, sendo ela, conforme Marcel Mauss (2003), citado em Dias (2007), reescrita a partir de uma apropriação de seus fundamentos, em confluência com o contexto social e histórico presente. Portanto, a tentativa mais meticulosa de replicar fielmente determinada manifestação cultural é impossível quando em outro contexto. Toda tradição é alterada, quando transportada para outro espaço-tempo, em detrimento do “remanejo”, mas também porque assimila novos contornos, na medida em que conversa com a experiência contemporânea e com a experiência do grupo que a interpela. De outro maneira, o signo pode ser alterado, mas, mesmo em relação ao “gesto dançado”, não pode nunca ser esvaziado. Mesmo em relação ao gesto dançado, não pode o bailarino, o intérprete, desprover o gesto de seu significado, de seu *signo*, mas devolve-lhe outro, segundo José Gil (2001). “O movimento dançado tem em particular o facto de absorver os signos corporais, de os dissolver e, inserindo-se no movimento que lhes deu origem, transformar essa génese no movimento puro que a sua própria energia transporta” (p. 119). Para ele, a dança compreende assim os seus signos próprios, e a sua linguagem traduz-se em gestos, posturas não delimitadas pelos signos, mas que os absorve, criando a “imanência”, uma vida própria. “Absorvendo o gesto, o movimento dançado recolhe a energia do signo, por um lado; por outro lado, reintegra essa energia no fluxo de energia inconsciente, corporal, do movimento que preexistia à absorção do signo” (p. 120). Assim, o

que torna o corpo que dança instável não é só a sua capacidade motora, mas a retenção do “espírito” e da “energia”, contidos no gesto.

José Gil (2001) afirma que o gesto dançado constitui-se de “movimentos de transição”, cujo sentido tem uma natureza “amodal” e, por conseguinte, é inexprimível fora do círculo do *gestus*, “por onde vemos que a emoção, o pensamento, a sensação emergem e se constroem enquanto gesto. O pensamento procede por gestos, tal como a minha emoção se dilata, se intensifica, se dispensa” ( p. 112). Na dança, essa sensibilidade pode ser exemplificada na obra de Pina Bausch, quando institui os “gestos emocionais”, sob forma de movimentos que conectam emoções em coreografias, cuja significação se aprofunda até a ordem do símbolo.

Os movimentos de transição do corpo não são próprios apenas da dança: encontram-se em todos os movimentos e gestos da vida comum. Mas a dança transforma-os, condensando-os e concentrando-os quando se achavam dispersos, conectando-os directamente, quando entravam em sequência narrativas ao serviço de movimentos significativos, ampliando-os quando eram imperceptíveis na vida, pondo-os no próprio centro do movimento dançado. Em suma, a dança ordena estes movimentos numa gramática semântica: a dança é esta gramática. (José Gil, 2001, p. 113).

A *Capoeiragem*, ao mesmo tempo em que tem, em sua sistematização, movimentos que se inserem no estatuto do *signo*, percorre também por este território do gesto em “transição”, durante o desenvolvimento do jogo de Capoeira, aquando interpelado pela lógica da improvisação e da dinâmica corpórea-espacial baseada na relação com o outro, seja ele o oponente ou o público, ou ainda em relação ao aspecto ritual, espetacular, teatral. Para Dias (2007),

Jogo e rito são, portanto, operacionalizados de maneira complementar, a partir de uma simetria. Simétricos, entretanto, inversos. Nessa relação, o jogo é compreendido de maneira disjuntiva e o rito de modo conjuntivo. A disjunção do jogo é resultado da divisão que se estabelece entre os jogadores, distinguindo-se durante o desenvolvimento do jogo, que é pré-ordenado, sendo as regras as mesmas para todos os participantes, decorrendo a partir da contingência dos fatos, da intencionalidade colocada no momento da ação do jogo. Já o rito é conjuntivo na medida em que estabelece um sentido de união e comunhão entre os jogadores, a

partir de uma relação orgânica, em que os jogadores se reconhecem partícipes de um mesmo grupo (Dias, 2007, p. 148).

Sendo assim, no jogo de Capoeira, qual no movimento dançado, em relação ao que diz José Gil (2001), o movimento nunca se esgota, uma vez que vai chegar a uma posição do corpo que desencadeia outros gestos e outras posições<sup>31</sup>. “A queda, a quebra do movimento que induzirá outros movimentos pertence já ao seu começo. Cada gesto prolonga-se para além de si próprio, numa continuidade tecida pelo ritmo da dança”. (p. 14). Essas variantes provocam ao que Dias (2007) chama de excedente de sentidos ao *corpo de Capoeira*, que se espalha no espaço e se irradia por meio de uma “gestualidade sinuosa”. Se, de um lado, está lá o signo - o gesto com significado -, do outro, está o imprevisto, onde a qualquer hora ele poderá ser interpelado em sua *transição* por uma nova significação.

Em movimento constante de reviravolta, o corpo dá continuidade a sua metamorfose. No círculo o corpo gira como uma carrapeta. Os giros levam à vertigem, em que os gestos, por vezes, não se mostram transparentes. Há um mistério que os acompanha, uma neblina turva que embriaga os sentidos. Mesmo depois de realizado, no gesto, nem tudo é dito, algo permanece em sigilo. Nesse silêncio o imaginário se tonifica, sentidos são criados, o jogo se reinventa na ginga do corpo. (Dias, 2007, p.72).

Faz sentido enumerar fragmentos, *signos*, presente no léxico corporal da *Capoeiragem*. Para tentar apresentá-los à luz das reflexões que fizemos até este momento, serão mencionados signos diretamente vinculados à incorporação simbólica da Capoeira. Vale sublinhar que dentro desse léxico de signos, existem duas linhagens principais: aqueles com cargas mais simbólicas e outros com cargas mais, “operacionais”, “motoras”, o que vulgarmente chamamos “técnicas”. Destes, falaremos nos próximos capítulos. Para começar, vamos simular literalmente o momento de iniciação de um jogo na roda de Capoeira. O primeiro gesto é a *saudação* ao companheiro de jogo, relacionando à conduta da “camaradagem”, elemento que compõe o espírito e a ética da Capoeira. “Os camaradas se cumprimentam e num momento de respeito e de mistério iniciam o jogo saudando o berimbau” (Dias, 2007, p 65). Esse cumprimento é mesmo um “aperto de mãos” ou um abraço, enquanto o berimbau pode ser conclamado com um simples toque, uma reverência, o “sinal da cruz”. Noutra circunstância,

---

31 Segundo Rudolf von Laban, em *The Mastery of Movement*, MacDonald and Evans, 1960, p.3.

esta saída pode requerer outra gestualidade de saudação, mas desta vez em reverência especial ao solo, através do toque com a parte superior da cabeça no chão, ao pé dos instrumentos - a “bateria”. “Nesse universo de possibilidades, os camaradas provocam uma primeira inversão (do corpo), aproximam-se do chão. Na capoeira, o chão é o lugar do sagrado e é também o ponto de referência do nosso equilíbrio sinestésico. Natureza e cultura”. (Dias, 2007, p.66). Mestre João Grande (1999), aluno de Mestre Pastinha, elucida que “é no pé do berimbau que toda a energia da roda está concentrada”<sup>32</sup> (em Muricy, 1999).

Já a *cabeçada* é outro movimento demarcado técnico e simbolicamente, golpe característico do jogo de Capoeira. Na sua forma virtual, ou seja, caso não seja interrompida durante a improvisação, a cabeçada presume uma investida da parte superior da cabeça contra o oponente, em que Segundo Dias (2007) “os corpo se tocam, aproximação que exige um recuo prodigioso, pois o gesto possui, além do seu caráter simbólico, uma ação em potencial, simulada em sua virtualidade” (p.68). Por outro lado, a região da cabeça costuma ser um alvo banal em qualquer jogo de Capoeira, no sentido de que a maioria dos movimentos estão a buscá-la, mirando-a para arrebatá-la. “A cabeçada nos diz do perigo eminente na relação entre gesto e malícia. O mandingueiro lança seu encantamento mostrando que a beleza também carrega a surpresa e o perigo. O mandingueiro mostra e esconde constantemente esse perigo, em forma de virtualidade” (p. 69).

A *chamada* é gesto feito para confundir. Nem mesmo o Capoeira em jogo sabe se a chamada para a qual foi convocado é um gesto de jogo, de ritual, de bailado, ou mesmo de relaxamento. A chamada caracteriza um momento de quebra na tensão corporal do jogo e acontece apenas no jogo de Angola. Um dos jogadores para, suspende o corpo de pé e convida o outro para junto de si, em um gesto com as mãos. “Tocando-se, quem 'chama' leva o movimento, marcado pelo vai-e-vem dos camaradas dentro do círculo. Como numa valsa, os passos são ternários”. Entre passos para frente e trás, “ao final desse 'pás-de-deux' a atenção é fundamental, pois quem está conduzindo pode estar se preparando para dar o 'bote!'” (Dias, 2007, p. 74). O “bote” o qual Dias (2007) faz alusão pode ser um golpe de “rasteira”, passando-lhe a perna por baixo, vertendo o oponente ao chão, assim como pode ser qualquer outro golpe, ao invés de liberar o companheiro para recomeçar o jogo. “A capoeira mostra e esconde o sujeito, a relação com o outro, os símbolos da cultura. O corpo se sente confortável no jogo de esconder e revelar proposto na roda, assim ele pode criar, expressar, brincar”(Dias, 2007, p. 74).

---

32 Mestre João Grande em entrevista para o filme *Pastinha!: uma vida pela capoeira*. AC Muricy, 1999

Dessa forma, para classificar o tipo de relação que caracteriza o enlace dos corpos na Capoeira, cujos desenhos corporais foram apontados como mote para este trabalho, o *gesto capoeirado* apresenta-se como um gesto “negociado”, entre o signo e o movimento de “transição”. O intuito de ocupar os espaços com a performance do corpo não pode ser evidente ao seu oponente, se o quer “apanhar”. Esse espaço de transição, imbricado à articulação com o corpo do outro, é a permeabilidade do *gesto dançado* dentro do *gesto capoeirado*. É o que permite que o *signo* seja resignificado, inacabado, interpelado, conectado, reapropriado, qual o gesto dançado, conforme Gil (2001), no curso da improvisação. Na concepção de Dias (2007),

O diálogo é estabelecido no antagonismo (...) entre dois corpos, que são capturados pela alea (jogos aleatórios), entregando-se à espontaneidade do gesto, à aventura e à sorte e assim projetam movimentos miméticos (...), produzem uma vertigem corporal (...), que desorganiza a ordem, revirando-se o corpo e ocupando o espaço do outro, reinventando uma nova ordem, que é corporal, mítica e social (p.138).

Portanto, “o problema é compreender como me desdobro, como me descentro. A experiência do outro é sempre a de uma réplica de mim (...). É no mais íntimo de mim que se produz a estranha articulação com o outro”. É assim que Ponty (1999), citado em Dias (2007, p. 53), revela-nos sobre a qualidade do outro como “espelho”, mas não apenas imagem refletida, como uma ferramenta de auto-percepção. Da mesma forma, na roda de Capoeira, segundo Dias (2007), o adversário é também uma “localidade antropológica” que possibilita através de sua presença “a potencialidade e virtualidade do gesto, produzindo sentidos no jogo de corpo na capoeira”. O plano virtual preenche o gesto dançado, quando diz Gil (2001) que,

Todo o movimento dançado luta de facto contra a não-inscrição, procurando mostrar as figuras do vazio, fazendo sair os em-redor (os contornos internos) dos brancos não inscritos. (...) O campo dos possíveis é o espaço da não-inscrição, doravante explorável, delimitável, aberto; em suma, identificamos aqui virtual, inconsciente do corpo, espaço dos possíveis, lugar da não-inscrição. (p. 118).

Essa interlocução é o que leva o jogo de Capoeira a um estágio catártico, do domínio da experiência sensível, em articulação com o espiritual e com a alma do Capoeira, ao que Mestre Curió (1999), aluno de mestre Pastinha, menciona ser “um estado de zen”. No documentário *Pastinha!: uma*

*vida pela capoeira*, ele diz que “existe um transe de Capoeira, como existe o transe de Candomblé. O capoeirista não sabe o que ele está fazendo. Os dois sabem. Os dois são um só” (em Muricy, 1999). Essas dimensões que o jogo de Capoeira cria, inventa também um espaço próprio e uma imanência da mímica corporal. Assim, a gestualidade, simbólica ou técnica, pode diluir-se no gesto ritual e teatral, marcada pela ambiguidade, pelo “ludibrio” que preenche a *Capoeiragem*, o qual Mestre Pastinha (1999) explana:

A capoeira tem negativa<sup>33</sup>, a capoeira nega. A capoeira é positiva, tem verdade. Negativa é fazer que vai e não vai, e na hora que ‘nego’ (o sujeito) mais espera, o capoeirista vai e entra e ganha, e quando ele vê que perde, ele então deixa a capoeira na negativa, ‘pro’ camarada (..) depois então (...) vir revidar. (em Muricy, 1999).

---

33 Principal movimento de “esquiva” na Capoeira Angola, cujo corpo fica rente ao chão pela lateral, com as mãos sustentando o tronco, cabeça direcionada para baixo e pés plantados pela ponta dos pés.

## Parte II

### Capítulo III

#### O corpo de Capoeira para a Dança

Na perspectiva da transmissão do saber, enquanto símbolo da tradição afro-brasileira, projeta-se na *Capoeiragem* a noção de *técnica corporal*, aqui compreendida pelo pensamento de Marcel Mauss (1950), que é tecida pela relação simultânea entre corpo, técnica corporal e sociedade. A construção dos diferentes procedimentos do corpo conjugam-se na experiência, quer pela conduta cotidiana, lúdica, espiritual, laboral ou artística. “Chamo de técnica um ato tradicional eficaz (e vejam que, nisto, não difere do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja tradicional e eficaz” (p.1). Sobremaneira, é a *Capoeiragem* a própria vitalidade do capoeirista, e também “a escola” que torna consciente as pontencialidades do corpo comum para esta outra expressividade enquanto *corpo de Capoeira*. Não é outra coisa senão a própria “água de beber, fonte de saber<sup>34</sup>” do sujeito que escolhe imergir nesta vivência. Para Dias (2007), em referência a obra de Mauss sobre as *técnicas corporais*,

Enquanto relação coletiva, a técnica é divulgada socialmente pela tradição. O que não significa dizer que as formas de uso do corpo que hoje nos são apresentadas seriam as mesmas experimentadas no passado. Ao contrário de uma compreensão estanque ou cristalizada, a tradição é inserida e gestada no processo dinâmico da cultura. (p.110).

Nesse sentido, verifica-se que a Capoeira, como um “sistema cultural”, segundo Letícia Reis (2000), espalha-se em um território de interseção multidisciplinar de saberes, o que propicia uma imersão em um universo de conhecimentos complexos e integrados, ao mesmo tempo em que permite um transbordamento de suas técnicas e princípios para outras disciplinas. Sendo assim, neste momento, serão enumeradas caracterizações da sistematização da Capoeira, em sua técnica, ética e sistema educacional, de forma a preparar o terreno para o atravessamento para outras disciplinas, como proposto deste trabalho teórico e prático. Primeiramente, essa travessia ocorre em articulação com a

---

34 “Água de beber”, expressão adaptada por diversos ritmos e canções populares afro-brasileiros para referir aos saberes e fundamentos ancestrais



disciplina da Dança, cuja reflexão acerca da experiência estética será, secundamente, transportada ao território do audiovisual, em interface com o formato “vídeo-dança”.

Para tanto, a Capoeira é compreendida como um sistema cultural, lugar antropológico de produção de singularidades a partir do corpo em movimento, que se articula com uma diversidade de elementos em sua sistematização, a partir da roda, dos instrumentos musicais, das músicas, da ginga, dos ritos, dos movimentos corporais de ataque, defesa, traumatizantes, floreio, que tem como ponto de partida inicialmente a Capoeira Angola e a Capoeira Regional como estilos de jogo de corpo, mas que abrem possibilidades para novas produções da gestualidade do corpo em movimento (Reis, 2000, citado em de Souza, J. C. N., & Dias, N., 2010, p. 662).

No capítulo anterior, foram relacionados alguns signos do *gesto capoeirado*, marcados pela simbologia mítica da Capoeira, tais como saudação, cabeçada, chamada. Entre a diversidade de aspectos que constituem a sistematização dos códigos de Capoeira, cabe agora analisar a conjugação do signo através de sua importância mais “operacional”, ou ainda “modular” em detrimento da execução do movimento corporal. Entre eles, interessa aqueles que apreciam o estudo do outro, a percepção de espaço e as dinâmicas corporais que levam a um estado de latência criativa no território do saber sensível. Na concepção de Andreza Silva (2012), a multiplicidade no âmago da realização da Capoeira enquanto ensinamento “faz e nutre o conhecimento corporal do sujeito que pratica e a vivência como um improvisador” (p. 43), quer na esfera dos treinos ou das rodas. Isto é, no desenvolvimento pessoal e coletivo. “Nestes termos, o corpo se habilita a corresponder aos estímulos exercendo sua capacidade e liberdade criativa, aguçando a sua percepção” (p. 43).

Conforme Ana Brígida (2003), elementos da sistematização da Capoeira têm sido adaptados, desde o final dos anos 1970, à prática teatral como atividade física no treinamento de atores, assim como na composição de performances. Brígida (2003) exemplifica ocasiões em que artistas internacionais incorporaram elementos da Capoeira à obras teatrais e circenses, assim como enumera artistas brasileiros que também introduziram elementos da Capoeira em seus processos de treinamento, tais como o dramaturgo Augusto Boal e o ator Antônio Nóbrega. Vai mais longe: “No cinema comercial norte-americano os movimentos de Capoeira aparecem associados ao corpo da personagem de quadrinhos, Mulher-Gato. A atriz norte-americana Halle Berry explica que treinou Capoeira por oito

meses (...) para realizar as seqüências de luta de sua personagem”. (p. 111). No trabalho desenvolvido por Brígida (2003), é a circulação de posições e funções presentes no ritual da roda de Capoeira que interessa para o treinamento de atores. A estrutura da roda de Capoeira, em sua concepção, “aborda questões de gênero, tais como distribuição de poder e função dentro do grupo e o exercício de liderança em uma estrutura coletiva” (p. 111). E elucida:

Ao observar uma roda de Capoeira, podemos ver que há capoeiristas envolvidos em diferentes atividades. Há capoeiristas tocando instrumentos e um cantador-solo, compondo, assim, o grupo musical. No meio do círculo, há dois capoeiristas engajados no combate físico ou no ‘jogo’ como dizem na Capoeira, ao invés de lutar ou brigar. Um grupo maior de capoeiristas reúne-se em volta dos dois jogadores criando e delineando o círculo com seus corpos. Este grupo exercita muitas atividades ao mesmo tempo. Eles são o coro, à medida que respondem, cantando, aos chamados do cantador-solo e, também, marcam o ritmo com palmas, respondendo ao ritmo criado pelos instrumentos do grupo musical. Observam a conversa física que está acontecendo no centro da roda, observam o jogo. (Brígida, 2003, p. 112).

No que tange à técnica corporal dessa sistemática, em termos de movimentação, evidencia-se a “ginga” como fundamento básico da Capoeira, que tem a função de fazer fluir a orgânica circular da Capoeira. Do princípio da *circularidade* na *Capoeiragem*, projetam-se os signos e a confluência energética emitida pelos movimentos corporais, quer seja no jogo, mas também presente no canto (assim como na composição das canções), no toque dos instrumentos (conduzindo o ritmo), e assim por diante, além de ser responsável por instalar o ponto de “transe” da Capoeira. A ginga, portanto, é quem automatiza a cadência rítmica do jogo de Capoeira, assim como o “balanço” do corpo para que se mantenha a circularidade, a continuidade. A ginga, em si, é o movimento que prepara o estado corporal e consciente do Capoeira para o jogo, dispondo-o a inferir golpes, ou a sair em esquivas, a invocar gestos rituais, enfim, para elaborar estratégias de dissuadir o jogo previsível, em detrimento de um jogo com “sobressaltos”, geralmente articulados através de gestos de transição. O pesquisador Flávio Alves (2003), no artigo *Uma conquista poética na dança contemporânea através da capoeira*, diz que a ginga comporta o princípio do “espiral”. “A movimentação semicircular de pélvis e pernas traçam uma parábola intercalada, em cada um de seus pontos, por uma possível atitude (ataque ou defesa)” (p. 176).

A execução da ginga impõe à coordenação motora uma noção de alternância dos membros e lados do corpo, pois, enquanto os pés deslocam-se um de cada vez para trás, transferindo peso e retornando ao eixo central, os braços fazem o movimento invertido, passando pela frente do corpo e retornando a postura de descanso.

Desta maneira o corpo se torna receptivo a qualquer situação. Esta dinâmica do corpo é uma matriz que motiva a produção cultural. Encontramos o reflexo desta atitude receptiva nos cânticos que acompanham o jogo de Capoeira. O cântico "sim, sim, sim, não, não, não", retrata em formato musical esta dinâmica corporal receptiva. (Alves, 2003, p. 176).

Acerca das técnicas de ataque, Alves (2003) classifica-as por “circulares”, “desequilibrantes” e “traumatizantes”. Circulares são movimentos que exigem flexibilidade corporal e desenham uma trajetória curvilínea no espaço. “Estes movimentos levam ou desencadeiam uma reação de defesa em espiral, isto é, a defesa não contra-ataca o golpe, mas deixa-se levar na mesma direção do ataque e, nesta intenção curvilínea, vai desencadeando-se um contra-ataque” (p. 178). Desequilibrantes são movimentos em que necessariamente ocorre o contato corporal entre os oponentes, pois eles objetivam deslocar o centro de gravidade, ou centro de apoio do adversário, “de forma que este, sem apoio estável, cai por sua própria instabilidade de equilíbrio” (p.178). Já o movimento traumatizante é um movimento brusco que busca colidir contra o corpo do adversário, onde geralmente não há circularidade.

Contudo, as cisões nos estilos de Capoeira, embora não nos interessem do ponto de vista social, tem relação com as técnicas corporais empregadas e adaptadas pelas escolas, na forma de construir estratégias de ataque e também defesa. Na visão de Dias (2007), o jogo de Angola é marcado por movimentos mais curtos, “quebrados”, uma certa flexibilização do gesto e dos próprios membros, com ênfase no direcionamento para o chão. “Homens gigantes que ficam minúsculos. O ritmo do jogo varia de lento a moderado, favorecendo o controle do corpo. O peso com que o movimento é realizado varia de firme a suave” (p. 266). Esses fatores refletem nitidamente na plasticidade do movimento, pelo encadeamento dos corpos, pela fatalidade dos golpes no adversário, pelo encurvamento do tronco, geralmente protegido por de trás das pernas, pela postura invertida. A cadência da música permite que os gestos sejam mais destacados, reforça a mímica, a retenção da energia corporal, entre o recolhimento e a extensão, em um vocabulário de jogo mais resumido, mas não menos diversificado.

Enquanto no jogo de Regional, “o tempo é acelerado, ritmando um jogo mais rápido, com a realização de saltos desenhando sua trajetória na apropriação do ar, ocupando um novo espaço social e simbólico” (Dias, 2007, p. 59). A postura corporal também situa os movimentos aos níveis médio e baixo, embora possa surpreender com movimentos de acrobacia e ginásticos. A lógica de jogo exigir mais reflexo devido à velocidade da cadência, tenta corresponder à postura das tradicionais artes marciais, em termos imponência, presença e massa corporal. A movimentação cultua a plasticidade, o alongamento dos movimentos, a explosão muscular e a liberdade de criar e instaurar formas diversas.

A conduta ética no confronto de Capoeira, “entre a construção de uma conduta lúdica ou de um embate corporal estão, constantemente, no fio da navalha”, ilustra Dias (2007), para exemplificar que um jogo tanto pode ter um comportamento mais agressivo ou mais amigável, a depender do encontro interpessoal dos adversários, também em relação aos níveis de habilidade dos Capoeiras, e da própria situação de jogo, ou ainda, o que ocorre na maioria das vezes, os jogos são equilibrado pelas duas condutas: a “malícia<sup>35</sup>” e a “camaradagem”, prescrevendo ainda o nível de “maladrangem<sup>36</sup>” do capoeirista. Segundo Alves (2003), “a mandinga traz a esperteza e a malandragem do corpo como meios através dos quais as experiências dos relacionamentos acontecem” (p. 179). Para ele na medida em que desenvolve uma estética corporal, o Capoeira refina também a conexão com o outro. “É por isto que a estética da Capoeira vai constituindo uma ética para os capoeiristas, pois a experiência artística traz um conhecimento que estrutura os relacionamentos” (p. 179). A visão de valores do indivíduo é exposta, principalmente, na ocasião da roda. O espaço da roda ultrapassa a mera delimitação espacial, para Alves (2003), “é o grande jogo”, onde afloram questões de poder, comportamentos, atitudes, temperamentos. “Uns mais afoitos, intencionam derrubar o oponente a qualquer custo, outros, mais precavidos, esperam o momento daquele desequilíbrio desconcertante, mas de uma maneira ou de outra, saber cair faz parte do jogo e o importante é saber levantar, ou saber cair para aprender com a queda”. (p.179).

Portanto, é no desvelar de potencialidades da *Capoeiragem*, que vão mais além do folclore, que suas técnicas são atravessadas para outras fronteiras do saber sensível. Nos caminhos teóricos-científicos, por exemplo, Mestre Pavão, o teórico Eusébio Lobo Silva, o qual está sempre citado nesta

35 Fala, intenção ou interpretação maldosa, picante, habilidade para enganar, esperteza, astúcia, tolice”. Em Lima, M. *Dicionário de Capoeira*. Brasília: Conhecimento 2007, p. 139, citado por Andreza Silva (2012).

36 “Recurso furtivo na capoeira que consiste no gesto do lutador surpreender o adversário com um golpe, esquivar-se de outro ou levar vantagem no jogo”. Em Lima, M. *Dicionário de Capoeira*. Brasília: Conhecimento 2007, p. 139, citado por Andreza Silva (2012).

investigação, utiliza pesquisas com a Capoeira no processo de desenvolvimento do dançarino e vice-versa, em sua docência pela Universidade de Campinas (UNICAMP), no Brasil. Esse percurso envolve analisar os movimentos numa trajetória artística, relacionando aos elementos fundantes, no compartilhamento de depoimentos, histórias e registros da memória cultural da Capoeira, em diálogo com a contemporaneidade. Conforme E. Silva (2008), citado em Marcos Gomes (2013), o movimento de Capoeira confere uma vasta possibilidade de ação do sujeito praticante, além de ser elemento importante da dança, onde se é possível desenvolver o processo artístico–educacional. “Portanto, esse sujeito se torna detentor dos conhecimentos de sua própria cultura, seja trabalhando de forma contínua ou não, levando seus conhecimentos a outros contextos como os educacionais, terapêuticos, cênicos” (como citado em Gomes, 2013, p. 42).

Já o escritor e psiquiatra Roberto Freire (2001) desenvolveu um método de “terapia corporal anarquista” que incorpora a prática da Capoeira Angola. Segundo ele, em entrevista para o documentário *A liberdade do corpo: soma, capoeira angola e anarquismo*, a “Somaterapia” subverte o modelo de terapias clássicas porque visa libertar o homem do que ele chama de “escravidão branca”: a neurose instaurada pelos padrões de vida burguesa e capitalista. “O que nós estamos observando na Soma é o papel poderoso que a Capoeira tem de mobilização energética. É um dos exercícios mais completos que eu conheço (...) para desmontar a couraça neuro-muscular que (...) segura a neurose no corpo das pessoas” (em Mata, 2001). De acordo com Freire (2001), a Capoeira Angola foi integrada aos processos da “Soma” sem alteração de seus modos e conteúdo folclórico, mas conferindo-lhe valor científico.

A Capoeira ensina as pessoas a estarem atentas, de prontidão, lúcidas, preparadas para todas as atividades do cotidiano. Coloca as pessoas em estado permanente de disponibilidade para a luta. (...) As pessoas saem da terapia conhecendo as técnicas de luta, as técnicas de enfrentamento. As mandingas, os jogos, como enfrentar os duplos vínculos do cotidiano, as chantagens (Freire, 2001, em Mata, 2001).

Segundo Maus (1950), “eis em que o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral” (p.1). É o caso do aprendizado das técnicas da *Capoeiragem*, cujos saberes são transmitidos sobretudo pela comunicação oral. Entretanto, o aprendizado não decorre de meras “imitações, num movimento eminentemente mecânico, descontextualizado de uma realidade. Ao contrário, é na tessitura social e cultural que o

aprendizado e o movimento passam a ter significações, variando conforme os processos educacionais e culturais contextualizando a construção da gestualidade do corpo” (Dias, 2007, p. 107). Para Gilmar Rocha (2008), a performance de uma técnica corporal está longe de ser somente um processo de reprodução, se a cada nova representação, nova significação é atribuída. Segundo ele, esta é

a razão principal de eficácia simbólica dos ritos. Portanto é sabido o quanto o corpo expressa “obrigatoriamente” os padrões culturais e sociais como, por exemplo, os estilos de ritmos, as manifestações de dor, os valores estéticos de um grupo. (...) Assim uma dança, uma reza, uma atividade esportiva qualquer, é sempre o resultado de uma força extra-genética, ou seja, o resultado de um processo de inscrição histórico-cultural da sociedade sobre o corpo do indivíduo. (p. 139).

### **III.1 A Dança dissimulada**

Deste modo, a *técnica corporal* será o meio pelo qual será feita uma flexibilização do *corpo de Capoeira*, para permitir um “deslocamento relacional”, conforme Alves (2003), para a Dança, através do corpo e da experiência sensível. Pois, segundo ele, “é neste limiar que a dança contemporânea se estrutura, utilizando a produção histórica de movimentos como recurso lingüístico sobre o qual se atribuem sentidos ligados aos anseios e às necessidades do homem contemporâneo”. (p. 175). Assim, serão emparelhadas qualidades em relação ao corpo que dança, conforme José Gil (2001), diante de aspectos da composição corporal e consciente, assim como pela fluência energética e pela orientação espacial.

No limiar da arte, a Capoeira desponta com uma estética própria, que se utiliza de princípios técnicos que “dão significados-sentidos à movimentação” (Alves, 2003, p. 176). Entretanto, é através da “habilidade adquirida” que o processo criativo e de autonomia corporal na Capoeira se apresentam, pela absorção do “gesto motor – aprendido e exaustivamente praticado – transformando-o num algo mais, além da mera execução motora frente ao estímulo” (p.176). De acordo com E. Silva (2008), citado em A. da Silva (2012), somente “[...] através da harmonia psicofísica que se pode descobrir a verdadeira técnica de forma individualizada” (p. 72), possibilitando ao corpo a apropriação e resignificação do *signo* e da energia da Capoeira, semelhante ao processo que ocorre ao gesto na dança, qual aponta Gil (2001):

A dança não só põe o corpo em movimento agenciando seus membros (que normalmente se articulam segundo funções), mas encadeia esses movimentos sobre o puro movimento vital que se acoita no corpo. Desenterra-o, fã-lo jorrar e desperta outras potências de movimento. Agencia o movimento *trivial* com esse movimento *vital*, descobrindo novas possibilidades de agenciamento de gestos corporais (p. 72).

Sendo assim, para efetivar esse “deslocamento relacional” entre o corpo de dança e o *corpo de Capoeira*, como propõe Alves (2003), vamos compreender os estados e processos de fluência energética, principalmente a partir desses dois autores, junto à Eusébio Silva (2008), citado em Andreza Silva (2012). Gil (2001) diz-nos que os movimentos do corpo fluem pela “energia”, “a modulação mais abstracta e mais fina da energia basta para actualizar os movimentos corporais mais concretos” (p.72). Segundo ele, a própria energia corporal que “agencia os agenciamentos” dos movimentos e dos membros do corpo.

Digamos, simplesmente, que o corpo habitual, o corpo-organismo é formado de órgãos que impedem a livre circulação da enegia. (...) Desembaraçar-se deles (modelos sensoriais motores interiorizados, segundo Cunningham), constituir um outro corpo onde as intensidades possam ser levadas ao seu mais alto grau, tal é a tarefa do artista e, em particular, do bailarino. (p. 73).

Ao retomar Alves (2003), por sua vez, o autor observa que o estado corporal de “relaxamento” na Capoeira é o que permite a sua fluência energética, um estado de “agenciamentos”, se comparado ao corpo do artista ou bailarino em relação a Gil (2001), o que possibilita a reestruturação do programa motor na Capoeira, conforme as “demandas”. Nesse estado, “o esquema motor previamente requisitado está sujeito a sofrer imprevisíveis remanejamentos, que fogem de qualquer possibilidade de reestruturação a nível cortical” (Alves, 2003, p. 176). Isso porque na Capoeira, “o estado de prontidão, neste caso, é mais no sentido psíquico”, e as respostas corporais não são escolhas prévias, mas se estruturam na relação do jogo. Portanto esse relaxamento prepara a “receptividade” do *corpo de Capoeira*, o que “acarreta uma economia de energia no esforço corporal”, e “possibilita a imediata resposta de ataque (sim) ou defesa (não)” (Alves, 2003, p. 176). Para Gil (2003), quando o um bailarino dança, seu “pensamento já não se descreve como pensamento do corpo, mas como corpo de pensamento, quer dizer tendo a mesma plasticidade, fluência e consistência que os movimentos

corporais” (p. 52). Ora, então vejamos isto em relação à Capoeira. Se relaxado, o corpo está “receptivo” e o seu pensamento está em “estado de prontidão”, denota-se que a energia está vibrando em um mesmo módulo que o pensamento: o da expectativa de estabelecer conexão com o outro. Conforme E. Silva (2008), citado em A. da Silva (2012):

Na capoeira não se pensa somente com a mente, pensa-se de corpo inteiro. A mente, o físico, a emoção são aspectos que se fundem no ato do jogo. Por isso, o capoeirista leva consigo essa aprendizagem para o antes e o depois do jogo. Que maravilha aconteceu comigo! Saí da dúvida pelo corpo (com citado em A. da Silva, 2012, p.34).

O jogo de Capoeira apresenta uma sequência de gestos, da ordem do *signo* e dos movimentos de transição, que não acontece aleatoriamente, mas articulados pelos diferentes lances que se apresentam no duelo corporal. Para a dança, de acordo com Gil (2001), a coreografia define-se por um conjunto de movimentos concebidos ou deliberados, que possuem um nexos. “Se se trata de uma coreografia improvisada, a exigência do nexos mantém-se ainda que se abandone parcialmente a ideia de pré-concepção e o caráter voluntário dos movimentos” (p. 81). Assim, “as sequências dançadas não se organizam segundo regras de disposição dos signos, mas segundo circuitos de energia que regulam a formação do sentido” (p. 101). O capoeirista, segundo Alves (2003), utiliza-se da forma “espiral” para manter a relação imprevisível dos corpos e do próprio *corpo de Capoeira* em movimento. “O movimento espiral, portanto é um esforço potencial que é irradiado para qualquer direção como numa explosão. O movimento espiral, quando realizado de forma contínua, cria no espaço uma sensação de completude - daí nasce o princípio da continuidade” (p. 177). Segundo E. Silva (2008), citado em A. da Silva (2012):

O movimento em espiral é aquele que permite mobilizar a energia vital (energia potencial) do capoeirista, transformando-a em energia dinâmica. Esse tipo de atuação é que lhe oferece a possibilidade de puxar e empurrar em ações sucessivas e ilimitadas dentro do seu microuniverso esférico e permite perceber a capoeira como a arte de ações indiretas, conseqüentemente, indicando o modo de atuação do capoeirista que é regido pelo princípio da ginga (como citado em A. da Silva, 2012, p.74).

A técnica em espiral produz efeitos ao capoeirista sobre a maneira de manejar o próprio equilíbrio e sobre a relação com o espaço. Acarreta por exemplo em uma lógica pendular da



movimentação individual, com um “balanço contínuo” durante a execução do jogo, através do que, conforme A. da Silva (2012), “o corpo que desenvolve uma movimentação continua oscilante e relaxada está em um estado (...) de concentração na dinamicidade que o circunscreve, encontrando-se, desta maneira, apto e pronto frente a qualquer estímulo” (p. 74). Portanto o peso do *corpo de Capoeira*, tal qual no corpo do bailarino, torna-se um obstáculo. “Vencer o peso, tal é o fim primeiro do bailarino”, explica Gil (2003). “Tirar o peso ao corpo conservando ao mesmo tempo a sua ligação à terra; porque bailarino algum poderia executar movimentos em situação de não-gravidade. A dança é de início obra de seres que andam e pesam sobre um solo” (Gil, 2003, p.20). Esse esforço é o que também faz o capoeirista converter sua massa corporal em energia, pelo qual “descobrem-se diferentes acessos internos para o deslocamento de peso” (A. da Silva, 2012, p.86). O agenciamento da energia corporal em função do peso, para E. Silva (2008), citado em A da Silva (2012), desloca-se conforme a necessidade do capoeirista que, “transfere o peso do corpo de um pé para o outro, ou até mesmo dos pés para as mãos ou para qualquer ponto do corpo, com exceção do uso das nádegas, que não poderão tocar o chão em nenhuma circunstância (p. 79). Circunstância esta que, conforme A. da Silva (2012), está ligada a um código simbólico da *Capoeiragem*, em que cair, ser derrubado ou “encostar as nádegas no chão é entendido como um momento de demérito, de vergonha momentânea que agride a moral e o brio do capoeirista” (p. 81).

Assim, o contato com o chão torna-se elemento impulsionador para os deslocamentos corporais do capoeirista, em interação com o espaço em volta. Todavia, diferem-se o capoeira e o bailarino na maneira de fruição espacial. No entendimento de Gil (2001), “o bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objetivo. Não se desloca *no* espaço, segrega, cria o espaço com o seu movimento (...). O espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço” (p.57). O autor diz ainda que o espaço “objectivo” não é o meio natural do bailarino, por isso tem de o transformar continuamente, para que o seu corpo não regresse a uma condição de objeto pesado e inóspito. “É por isso que o bailarino dança no interior de seu corpo” (p. 57). Para Alves (2003), a capoeira também se faz no corpo que faz a capoeira. “Quando observamos os rastros que a movimentação corporal deixou no espaço, voltamo-nos para a progressão do movimento – que pode ser direto ou flexível - e isto leva-nos a perceber que o desenho que o movimento deixou no espaço é o próprio espaço” (p. 179).

Em compensação, o espaço performático do *corpo de Capoeira*, para além do próprio corpo, lhe é também exterior. O corpo não deixa de lhe ser espaço sensível, uma espécie de farol para o

espaço em que vai executar a autêntica *Capoeiragem*. Mas o empoderamento do capoeira, de físico a identitário, ocorre em uma zona circunscrita que está no exterior de seu corpo, espaço cuja forma de ocupá-lo decorre de uma espécie de “negociação” entre os corpos. O espaço circular que se multiplica em diferentes níveis, sobretudo o da roda, é o local de convergência da energia espiral da Capoeira, que está além do próprio corpo: é plural e virtual. Conforme Alves (2003), “A intenção da ação é enquadrada entre os limites biológicos e a efetiva amplitude no espaço. É este espectro que dá a área da síntese corporal” (p. 179). Para E. Silva (2008), citado em Gomes (2013), “a cinesfera<sup>37</sup> dos dois capoeiristas acomodam-se no espaço da roda, o que permite a manifestação da individualidade de cada elemento concomitantemente ao diálogo” (como citado em Gomes, 2013, p. 46).

Por isso, ao passo em que o capoeirista atenta para o espaço circular a sua volta, encadeia seus movimentos de forma a “construir direções” e a reinventar espaços, tanto em relação ao próprio corpo, mas também à esfera imediatamente diante de si (o outro) e ao espaço circundante. Segundo E. Silva (2008), citado em Gabriela Santana (2013), “Os sentidos dos movimentos, ou graus de mobilidade, são determinados por estímulos, que podem ser internos, do próprio capoeirista, ou externos, fornecidos pelo ambiente, e às vezes ambos, interno e externo. O capoeirista expressa-se em respostas a esses estímulos” (como citado em Santana, 2013, p. 93).

O sentido do movimento na Capoeira determina a direção, inversamente ao que estamos acostumados (visão cartesiana), no qual as direções determinam o sentido dos movimentos. As noções de frente, trás, cima, baixo e lados encontram-se implícitas nos graus de mobilidade do capoeirista, por exemplo: atacar geralmente implica em avançar, no entanto, na Capoeira, atacar implica não somente em avançar, mas também em recuar, pois os dois sentidos se encontram conjugados em toda direção. Em outras palavras, o capoeirista não segue uma direção, ele constrói as direções. Observando uma meia-lua de frente podemos constatar que ela tanto ascende como descende, tanto avança quanto recua. Por não enfatizar direções, mas sentidos de movimentos no espaço, as direções são resultantes dos sentidos que estão contidos nelas.

---

37 Conforme A. da Silva (2012), conceito que provém do Método Laban de Análise do Movimento, desenvolvido pelo dançarino e coreógrafo austro-húngaro Rudolph Laban (1879-1958), Cinesfera [...] “É delimitada espacialmente pelos alcances dos membros e outras partes do corpo do agente, quando se esticam a partir do centro, em qualquer direção, a partir de um ponto de apoio” (como citado em A. da Silva, 2012, p. 83).

Uma direção contém no mínimo dois sentidos: avançar e recuar. (como citado em Santana, 2013, p. 93).

Se para o corpo que dança, quando “sua estabilidade se liga à acção directa da consciência sobre o corpo, é porque um elemento *espiritual* entra na composição do sistema” (Gil, 2001, p.25), na Capoeira, o corpo que joga não pode estar cerrado em sua própria consciência. Do contrário, dificilmente conseguirá fazer com que seus movimentos possam tecer um enlace com o outro. Isso faz lembra-me, por exemplo, de uma experiência ao observar uma roda de Capoeira que presenciei, na qual uma capoeirista, a cada vez que aproximava-se do momento de entrar em jogo, fechava os olhos e começava uma meditação. Fato é que ao fechar os olhos, por mais que concentrasse corporal e mentalmente, afastava a capacidade sensível de seu corpo perante a potente energia plural da roda. No jogo, o consciente prendia-lhe a própria performance, em um ritmo ermo e interior, que não dialogava com o seu oponente, aumentando o seu grau de vulnerabilidade. Portanto na Capoeira, o corpo só está liberto para “vadiar” se está plenamente atento ao outro. No outro habita o paradigma do *signo*, como parte do texto-corpo, mas também o contra-senso que há entre o sagrado e o profano, dualidade recorrente nas manifestações afro-brasileiras, onde é possível transformar a brincadeira em um gesto de perigo iminente. Segundo E. Silva (2008), citado em Gabriela Santana (2013), “O corpo limiar é o próprio corpo da encruzilhada, entre o passado e o presente, o sagrado e o profano, o eu e o outro. É o corpo que se move, brinca, dança, canta e recria a história” (como citado em Santana, 2013, p. 87). Visto que, para Merleau-Ponty (2006), citado em A. da Silva (2012), o espaço interior pode ser

(...) percebido ou sentido, subtendido por meu olhar que o percorre e o habita, meio de uma certa vibração vital que meu corpo adota, pode-se dizer que ele existe para si no sentido em que não é feito de partes exteriores, em que cada parte do conjunto é “sensível” àquilo que se passa em todas as outras e as “conhece dinamicamente” (como citado em A. da Silva, 2012, p.42).

### **III.2 Jogo de improvisar**

No sentido contrário, que vai ao encontro da Dança Contemporânea, em busca de um pensamento corpóreo que subverta padrões instituídos e previsíveis do movimento dançado, nota-se a improvisação no jogo de Capoeira como elemento potencializador da gestualidade e da criatividade nesta expressão cultural, modalidade também presente na Dança Contemporânea. Segundo Santana (2008), desde 1960, os processos de hibridação presentes nas artes contemporâneas estão interessados

em indagar e desconstruir códigos já estabelecidos na *Capoeiragem*. Desafiar o pensamento clássico, inclusive através da “mestiçagem”, proposta pelo historiador francês Serge Gruzinski (2001), citado em Santana (2008), é dar lugar a investigações que consideram a presença do aleatório e da incerteza, o que confere subjetividade e abstração à arte contemporânea.

Complexidade, imprevisto e aleatório parecem, pois, inerentes às misturas e às mestiçagens. Partiremos da hipótese de que possuem, como vários outros fenômenos sociais ou naturais, uma dimensão caótica. Por isso é que nossas ferramentas intelectuais, herdadas da ciência aristotélica e elaboradas no século XIX, não nos preparam a enfrentá-los (como citado em Santana, 2008, p. 19).

Na Dança Contemporânea, Santana (2008) encontrou trabalhos que flexibilizaram a Capoeira como aporte para o desenvolvimento de métodos de ensino, “onde o interesse são aspectos diversos como ludicidade, fatores do movimento (tempo, espaço peso, fluência), padrões de movimentos e tônicos e entre outros” (p. 5), assim como para o treinamento e preparação corporal do bailarino, método para o desenvolvimento de processos criativos e de improvisação e ainda como fonte de pesquisas de linguagem, “que re-significam códigos, simbologias e metáforas, traçando relações em maior ou menor grau com a estética e o vocabulário de movimento da Capoeira” (p. 5).

Dirigindo-se à interação estética entre a Capoeira e à Dança, Santana (2008) ressalva que as dinâmicas de improvisação podem contribuir para refletir sobre as formas de acessar e desdobrar padrões de movimentos, presentes na *Capoeiragem*. Essas reflexões interessam a esta investigação na medida em que a dança contemporânea encontra-se “re-significando movimentos da Capoeira ou de outros estilos de dança e criando novos códigos estéticos, ampliando as possibilidades de criação e, nesse sentido, expandindo as possibilidades de redes de cruzamentos mais complexas” (p. 07).

Na Capoeira, o princípio da espiral permite a fluidez da improvisação, tanto na combinação, quanto na desconstrução de signos, ou ainda na composição e fruição de novos gestos corporais, onde a lógica improvisativa torna-se decisiva para a criatividade artística, e para a elaboração de um corpo cênico dentro do *corpo de Capoeira*. “O corpo vai além da função quando improvisa, pois cria, na imprevisibilidade, outras respostas - seja na relação consigo mesmo, seja na relação com o outro no espaço” (Alves, 2003, p.179). Essas condições dão margem para que se manifeste o “gesto dançado” dentro da Capoeira, levando em conta que, conforme Gil (2001), o movimento dançado compõe-se de “unidades variáveis e cambiantes”, que podem transformar-se em “quase-signos”. (p. 119). Como visto

anteriormente, o gesto de transição é o que comporta o gesto dançado, onde “o que o signo significa dissolve-se no movimento do gesto; e o gesto-signo vai-se afogando no corpo-movimento” (p. 110). Da mesma forma acontece na Capoeira, segundo Alves (2003), “quando nos abrimos ao imprevisível, damos vez a outras respostas além do domínio técnico que tudo quer dobrar sob suas restrições funcionais” (p. 179).

Já Andreza da Silva (2012), quando propõe o conceito “dançadeira” quer elucidar a contaminação de uma linguagem pela outra, assim como a possibilidade de transportar o corpo-memória de um universo para o outro, o que torna possível diferenciar “o vivido do que não fora vivido”. Segundo ela, para o bailarino em treinamento de Capoeira, “a partir dos impulsos apreendidos com a vivência no âmbito da Capoeira torna-se possível ao corpo-sujeito desenvolver-se tal qual fosse um capoeirista em cena, como se observasse seu corpo, o corpo dos outros e o espaço ao redor” (p. 94). Portanto, na Capoeira, a criatividade mobilizada no espaço da improvisação, para alcançar o estatuto da poética, segundo Alves (2003), primeiro ocorre quando “utilizamos as técnicas corporais da capoeira para predispor a habilidade criativa e isto só é possível através de um processo educativo estético” (p. 178). Depois, a atuação do sujeito só atravessa o domínio da técnica quando “passa a depender das interações que o indivíduo vai criando durante a performance” (p. 179), nomeadamente no curso da improvisação.

Sendo assim, cabe fazer uma ênfase na capacidade adquirida que o capoeirista desenvolve para “pressentir” o jogo que se desenrola com o outro. Conhecimento sensível assimilado pela dança contemporânea, antes desprezado pelas escolas clássicas de dança, que, segundo Alves (2003), “se abre a favor das sensações sentidas no momento do embate. Nenhum pressuposto tem valor se não estiver surgindo a cada momento no jogo” (p. 178). Para ele, esta leitura corporal procede pela percepção dos impulsos e intenções dos movimentos, bem como de suas direções. E. Silva (2008), citado em A. da Silva (2012), destaca o aprimoramento do sentido óptico do capoeirista para refinar essa capacidade, o qual denomina por “focalização”:

é a visão simultânea: central e periférica. Ao mesmo tempo em que se visualiza o rosto do companheiro, o capoeirista não perde a noção espacial do restante do corpo dele; tem-se uma visão ampla ou multifocada do companheiro, ao invés de o foco localizar-se em uma parte específica do corpo do adversário. Por isso, muitas vezes, o capoeirista aparenta não dar atenção para o oponente; fica em algumas

situações de jogo sem olhar fixamente para o adversário. Mesmo nessa aparente desatenção, ele responde a qualquer investida ou ataque efetivo do oponente, pelo uso da visão periférica. (como citado em A. da Silva, 2012, p. 83)

Por outro lado, no que tange a modalidade do “contato”, recorrendo novamente à literatura em dança contemporânea, presente nos estudos técnicos de Contato-Improvisação, ao mesmo tempo em que compartilham de diversos fundamentos, as lógicas de Capoeira e de Contato-Improvisação se distanciam em grande parte das movimentações, em relação à disponibilidade corporal para experiência tátil com outros corpos<sup>38</sup>. Primeiro porque, segundo Gil (2001), “o corpo do bailarino não toca nem os objectos nem os corpos; o contacto com os outros corpos não é um tocar, mas uma simbiose” (p.109). No Contato-Improvisação, a prerrogativa é o partilhamento pelo contato físico, quer sejam partilhas de energia, emoções, peso, equilíbrio, de modo a atualizar constantemente objetivos em comum entre os envolvidos. Conforme Steve Paxton (1997), o precursor da técnica, citado em Marcia Berselli (2008), esta é “definitivamente uma arte física e você lida com a outra pessoa fisicamente, mas há também todos os outros aspectos da pessoa que está contatando com outro” (como citado em Berselli, 2008, p. 77).

Enquanto observamos a plasticidade dos movimentos em um jogo de Capoeira, “percebemos que os corpos vão tapando buracos, completando vazios como que buscando sutilmente o desequilíbrio do oponente através da espiral” (Alves, 2003, p. 177). Na Capoeira, os corpos comunicam-se, desafiam-se, fluem circularmente um para o outro, entretanto, os objetivos são claramente opostos, e as estratégias para atingirem tal fim valem-se não pelo compartilhamento, mas pelo uso do “ludíbrio”, segundo A. da Silva (2012). “o capoeirista buscar a falta de respostas (a não criação de movimentos) de seu camarada e ou o seu desequilíbrio e, conseqüentemente, a sua queda a partir do arranjo da movimentação desenvolvida” (p. 66). Desta forma, conforme E. Silva (2008), citado em A. da Silva (2012), “o sentido de luta na vida e na capoeira se refere não à briga, mas à interação entre opostos, ou ao jogo dessas interações”. Alves (2003) compreende que a dinâmica se constrói entre dar e retirar apoio, um jogo de “equilíbrio-desequilíbrio” que sustenta o diálogo e a composição. O toque corporal, mesmo que não seja fatal para a queda, impõem pelo menos uma pressão psicológica ao adversário, que não está no plano de pareamento energético, mas na quebra do diálogo, no intervalo ou no risco.

---

38 Excetuando o contato com o chão e outros elementos na relação espacial.

“O jogo do equilíbrio-desequilíbrio é o próprio jogo da vida. Criar novas interações entre o desequilibrar-se e a volta para o equilíbrio é o que dá sentido ao jogo, a vida”(Alves, 2003, p. 179).

### Parte III

É chegada a última fase da pesquisa, na qual o *corpo de Capoeira* atravessa mais uma fronteira disciplinar e penetra na dimensão do Cinema e do Audiovisual. Este, por acaso não é território novo para a *Capoeiragem*, espaço em que já na década de 1950, segundo Bruno Ferreira (2014), essa expressão cultural começa a ter suas escrituras corporais projetadas também nas, telas, ecrãs e *displays* dos *media*. Primeiramente, por uma abordagem mais documental, para depois assumir representação ficcional e espalhar-se por outras variações, como cinema experimental, vídeo-arte, *games*, entre outros. Ferreira exemplifica os longametragens O Pagador de Promessas (1962), dirigido por Anselmo Duarte, e Barravento (1962), filme de Glauber Rocha, como as primeiras produções a contarem com a participação de autênticos mestres e capoeiristas, em cenas de Capoeiragem. A partir de então, a figura do Capoeira, quer seja por um viés folclórico e cultural, ou pela admiração por sua poética corporal, revelam-se como potência para as artes visuais, sobretudo para o audiovisual, revelando inúmeras formas de representação e de fabulação a partir da *Capoeiragem*.

Faz sentido relacionar e apontar algumas reflexões sobre obras audiovisuais que fizeram parte do processo investigativo deste trabalho, na medida em que foi possível, através delas, perceber diferentes modos de representação para a Capoeira. Também foi assim possível eleger conceitos, suportes, formatos, métodos de trabalho e linguagens cênicas para as experimentações práticas. Essas escolhas estão relacionadas à noções verificadas na tecitura entre o *corpo de Capoeira* e a dança contemporânea, traçada até este momento. Dessa forma, no campo da ficção, a Capoeira conquista o espaço de protagonismo de algumas obras do cinema brasileiro, como em Cordão de Ouro (1977)<sup>39</sup>, de Antônio Carlos Fontoura, que traz o capoeira Jorge (interpretado por Mestre Nestor Capoeira), escravo fugido do cativoiro como personagem principal, que assume a missão de libertar outros escravos com suas habilidades capoeirísticas, a deparar-se com figuras místicas de crenças afro-brasileiras neste percurso. Segundo Bruno Ferreira (2014), “Um capoeira destemido que luta contra as injustiças de Pedro Cem, recebendo a proteção dos índios, caboclos e orixás” (p. 7). A película traz cenas de

---

39 Presente na pesquisa de Bruno Ferreira (2014), um mapeamento de produções audiovisuais disponibilizadas nas redes sociais, baseado na escolha de obras que preservam estéticas e as narrativas tradicionais de Capoeira.

autênticas rodas de Capoeira, onde os jogos estabelecem desde já relação coreográfica com a câmera, mas não se desviam bruscamente dos *signos* originais da Capoeira, tanto em relação a movimentação corporal quanto aos aspectos simbólicos dos códigos e tradições. Por contrário, esses são enfatizados através da fabulação, em uma representação mimética dos significados dos gestos presentes nas coreografias de jogos, e na próprias narrativas populares, através de referências simbólicas e lúdicas.

Também inserida nesta perspectiva lúdica e fantástica, obras como Besouro (2009), de João Daniel Tikhomiroff, já vão apresentar flexibilizações em relação a composição da narrativa cinematográfica, e também acerca da movimentação corporal de Capoeira para a cena. Conforme Jonalva da Silva (2010), Besouro (2009) é considerada uma “superprodução” que se propôs a promover a Capoeira através do cinema internacional, numa perspectiva de “aproximação com a textualidade popular tecida sobre Besouro (o personagem)” (p. 10). Besouro Mangangá<sup>40</sup> uma figura lendária presente no imaginário da Capoeira, cuja imagem “rasura a noção de herói como a elaborada por uma conceituação tradicional do gênero épico, vindo simbolizar a rebeldia dos negros, como resposta ao sistema escravocrata no país” (p. 34). No que tange às cenas de Capoeira, o filme tem como coreógrafo Huen Chiu Ku, profissional que desenvolveu coreografias de luta para grandes produções internacionais, tais como os filmes Kill Bill (2003 e 2004), de Quentin Tarantino, e O Tigre E O Dragão (2000), de Ang Lee. Dessa forma, em termos estéticos, a narrativa de Besouro (2009) penetra no modelo predominante dos filmes de ação e aventura do circuito comercial. As cenas de jogo de Capoeira, “marcadas por efeitos especiais”, também se aproximam dessa estética cinematográfica específica dos filmes de ação com as artes marciais orientais. Assim, conforme J. Silva (2010), o filme propõe-se a representar

Besouro num universo mais amplo, com a promessa de torná-lo conhecido por um público maior, que vive distante de um tempo em que o jogo da capoeira era tido como uma prática de “pretos”, “vadios” e “indivíduos perigosos”, ou seja, de negros que ameaçavam a nova ordem republicana, até ser enquadrado como crime em 1890, dois anos após a abolição da escravatura (p.10).

Em outro caso, é a imagem do Capoeira no início do século XX, em Madame Satã (2002)<sup>41</sup>, dirigido por Karin Ainoz, que dá mote a reconstrução da memória de um dos ícones da cultura marginal urbana do Rio de Janeiro, na década de 1930, a partir de narrativas populares. Traz em

---

40 Personagem de narrativa popular, interpretado pelo professor de Capoeira Ailton Santos.

41 Filme do gênero “drama biográfico”.



primeiro plano a história do transformista João Francisco dos Santos, vulgarmente conhecido como Madame Satã, e, em outras camadas, sua vida de artista, negro e capoeirista, que ganhou fama nas ruas do bairro boêmio da Lapa. Na película, o personagem recorre às suas habilidades com a *Capoeiragem* para sair de diferentes situações hostis e preconceituosas as quais se depara no ambiente marginal e da sociedade da época. A Capoeira surge em breves em que o o jogo não se sobressai ao enredo da personagem, e as cenas de ação enfatizam a figura de malandro, travesti e Capoeira de Madame Satã, na cena decadente do Rio. Já no cinema experimental, o curtametragem Trovada (1995)<sup>42</sup>, de Carlos Nader, traz a Capoeira como parte de uma fabulação poética e documental do cineasta sobre a noção de tempo. Explora, de um lado, o aspecto fotográfico das cenas de jogos Capoeira praticados por anônimos - através do contraste entre claros e escuros com os *corpos de Capoeira* na praia, ou em uma roda de rua -. Do outro, apropria-se da ritmica do jogo de Capoeira para ilustrar sua elaboração sobre a noção de “tempo”, já que o *corpo de Capoeira*, assim como o corpo que dança, desenvolvem a capacidade de recriar espaços e tempos através do próprio movimento cinético, como vimos anteriormente na fala de E. Silva (2008) e de Gil (2001).

E já agora, aproximando-se ao formato que este trabalho propõe-se a explorar, o curtametragem Ladainha (2015)<sup>43</sup>, do realizador Igor Grazianno, recorre à ficção para criar um enredo traz um duelo mortal entre dois capoeiristas como ponto de partida para a narrativa. Ou seja, o diretor estabelece o ápice e a resolução da narrativa em torno do jogo de Capoeira. Megulhada em um universo de simbologias, com elementos do sincretismo religioso que marca a cultura afro-brasileira, a ficção busca tensionar os perfis dos protagonistas, um cristão e outro de religião afro-brasileira, até chegar ao encontro que põe à prova os “códigos de honra” da *Capoeiragem*. A partir daí, o filme busca dialogar com aspectos explorados pela “vídeo-dança”, segundo Grazianno (citado pelo Portal do Jornal Diário do Nordeste [DN], 2015)<sup>44</sup>. Inspirado no trabalho em vídeo-dança desenvolvido pela coreógrafa Andrea Bardawil e pelo videomaker Alexandre Veras, Grazianno busca novos modos de explorar o jogo de Capoeira na tela cinematográfica, à revelia das representações convencionais, ao

(...) experimentar algumas sequências, criar coreografia de luta e, para isso, ampliei a visão, maximizei resultados. (...) Sem essa de (mostrar) um cara parado e conversando, e as imagens de cobertura, ou do jogo

---

42 Este filme foi assistido e debatido em uma sessão com o grupo de capoeiristas que participou da fase experimental deste trabalho

43 Também foi assistido e discutido em sessão com os capoeiristas que participam do processo experimental da pesquisa

44 Jornal Diário do Nordeste (2015). *Os códigos de honra da capoeira*. Consultado em maio, 1, de 2016, em <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/os-codigos-de-honra-da-capoeira-1.1364974>.

mostrando o corpo todo do capoeirista, desde a ponta do cabelo até a ponta do pé. (como citado em DN, 2015).

O viés antropológico presente no roteiro teve de ser flexibilizado, algumas vezes, em função da conexão com o vídeo-dança. A cena de jogo, por exemplo, optou por não ser acompanhada de qualquer musicalidade de Capoeira, inclusive do berimbau – elemento de maior força simbólica em uma roda –, para dar espaço ao som direto, marcado pela respiração dos encenadores, pelo som ambiente, pelas pisadas da movimentação corporal sobre a areia molhada. A perspectiva de câmera muda conforme o desenrolar do jogo, especialmente em favorecimento do estilo e do ritmo. Põe-se em um nível mais baixo, estático e recuado para capturar o jogo de Angola, e, em compensação, fica muito próxima dos capoeiras, suspensa e dinâmica ao acompanhar o jogo de Regional. Há ainda cenas de abstração, em que os capoeiras saltam por sobre a câmera, que está direcionada para os céus. Enquadramentos recortados, pontos de vista diversificados, movimentos pré-coreografados, tudo isso altera e multiplica a experiência da Capoeira, através do vídeo-dança<sup>45</sup>.

Depois, já inserido no suporte vídeo-digital, com um caráter mais autoral e experimental, porém mais descontextualizado dos códigos da Capoeira, assim como da estrutura cinematográfica tradicional, o vídeo “The breath of the sea” (2015)<sup>46</sup> apresenta Mestre Poncianinho em um duelo de Capoeira com seu pai, Mestre José Antônio Poncianinho, em que ambos contracenam apenas com o cenário do mar ao fundo. Nada de idumentárias, nada de instrumentos, quase nada de formatações próprias da Capoeira. Primeiro, os dois fazem movimentos solos diante da câmera e contra o mar, dentro de planos médios e dinâmicos. Depois, quando começam um jogo, o enquadramento é fechado, maximizado nos corpos muito próximos. O plano fechado fragmenta os corpos, fazendo a câmera também dançar para acompanhá-los. No *background*, trechos de músicas de Capoeira intercalam com o som direto. Em seguida, nesta mesma proposta de enquadramento, uma sequência de *loopings* que enfoca um movimento giratório de Mestre Poncianinho torna-se recurso de edição para transportar a narrativa para outra instância. Agora, acompanhados no *background* de um violino solo, o vídeo segue, ora com

---

45 Aspectos discutidos pelo grupo de capoeiristas que participa da vertente prática deste trabalho, após a exibição do filme.

46 Almeida, P. (2016, janeiro 14). The breath of the sea [arquivo de vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/zm69cZgA6YM>

performance solo<sup>47</sup>, ora jogos da dupla, onde nota-se que foi introduzido o efeito de “câmara lenta” (*slow motion*) no processo de edição, conforme o ritmo da música clássica.

Por último, o vídeo “Revelation: Fashion Film” (2013), dirigido por Kaliya Warren, utiliza o jogo de Capoeira para uma produção que ela classifica como “filme de moda”. Este tipo de incorporação da *Capoeiragem* costuma ser comum a produções institucionais, especialmente no mercado das marcas esportivas, propagandas turísticas, entre outros. Ao contrário do vídeo anterior, este vídeo está mais “manipulado”, no que tange ao direcionamento de cena, fotografia, cenografia, figurino e coreografia. Na construção narrativa, os adversários, uma mulher e um homem, cumprimentam-se como se estivessem em um baile medieval: curvam-se um diante do outro. Em seguida, começa um duelo, em que não se sabe ao certo em que momento inicia ou termina o jogo de Capoeira, misturado a gestos coreográficos de dança contemporânea. Nota-se pela postura corporal e pela movimentação que estamos diante de uma bailarina e de um capoeirista. No entanto, as escolhas de câmera, de luz, a coreografia, enfim, todos os aspectos cenográficos evidenciam, sobretudo, a plasticidade dos tecidos das roupas que vestem.

Sendo assim, ter enumerado e comentado alguns trabalhos audiovisuais que compuseram o processo desta pesquisa auxilia a perceber os cursos pelos quais a investigação seguirá nos próximos capítulos. Com a observação dos diversos materiais expostos, além de outros não expostos, admite-se, primeiro, que o excesso de manipulação, quer no aspecto de imagem, quer no desenvolvimento coreográfico, pode empobrecer o jogo de Capoeira em cena. Essa reflexão leva em conta o que comprovou-se nos capítulos anteriores, em relação ao fato de que a improvisação é um princípio básico para o desenvolvimento da performance artística do Capoeira. Afastar-se de determinados fundamentos de Capoeira, resvelado em sua técnicas, sua estética e seus valores culturais, pode transportar o filme para outros recortes temáticos, que não desqualificam, mas também não permite avançar no objetivo de buscar modos de representação para o jogo de Capoeira em essência, aqui pretendido. Portanto, a Improvisação emerge neste trabalho como uma Linguagem Cênica comum a ambos os territórios de conhecimentos, interligando Capoeira, Dança, Vídeo.

Assim, no próximo capítulo, será abordado o emprego do suporte vídeo-digital neste trabalho, segundo compreensões de Philippe Dubois e Gilles Deleuze, acerca do caráter experimental no campo do Cinema e do Audiovisual, caracterizando propriedades do vídeo que também o tornam um

---

47 Essa parte do vídeo foi destacada e postada de forma isolada, conforme a referência: Almeida, P. (2015, setembro 11). Brighton Sunny Day [arquivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0334QJtXrVo>

território fértil para a interdisciplinaridade. O surgimento do vídeo, na década de 1950, segundo Daniela Guimarães (2015), criou novas compreensões para as noções de *tempo* e *espaço*, em relação ao Cinema. O que o vídeo desencadeia é uma mudança de paradigma no campo cinematográfico, pela qual instaura outras formas de experiência audiovisual, segundo Dubois (2004), citado em Guimarães (2015), como “algo que se faz “ao vivo”, não é o “eu vi” da foto (passadista), nem o “eu creio ver” do cinema (ilusionista) e tampouco o “eu poderia ver” da imagem virtual (utopista)” (p.4).

Para além disso, o audiovisual abre novas possibilidades de explorar a linguagem, como espaço de investigação e de experiências contemporâneas. Nesse sentido, o vídeo torna-se também dispositivo de interlocução com outros campos do conhecimento, incluídas as esferas das artes. Esta permeabilidade é o que transpõe o espaço videográfico, enquanto espaço cênico, para a dança, concebendo o gênero híbrido “vídeo-dança”. Esta conquista, para Alexandre Veras (2007), põe em questão o modo como a “construção de uma linguagem vai além dessa função (de tentar ser um 'duplo do mundo'), buscando através das possibilidades do audiovisual construir uma outra forma de se experimentar a dança” (p. 10). Portanto, ainda neste capítulo, interessa explorar a representação da dança através do vídeo, através das compreensões do coreógrafo José Gil (2001) e do *videomaker* brasileiro Alexandre Veras (2007), para se pensar formas possíveis de interagir com a *Capoeiragem*.

Nesse sentido, a Improvisação Cênica emerge no capítulo cinco como linguagem criativa adotada para a concepção artística desta investigação, já que se apresenta, simultaneamente, na *Capoeiragem*, assim como na dança contemporânea, além de ser um meio de valência para o dispositivo audiovisual. Esta apreensão conduz os exercícios práticos de filmagem com a Capoeira, ao longo de quatro exercícios: 1) jogo de Capoeira em tempo real; 2) encenação de jogos para exercícios de câmera; 3) experimento de interação entre técnicas de Capoeira e práticas de Contato-Improvisação; e, por último, 4) encenação em referência ao imaginário da Capoeira, com jogo improvisado. Os experimentos orientam-se pela relação entre o “capoeira-câmera” e o *corpo de Capoeira* em cena. Na perspectiva autobiográfica desta pesquisa, esses relatos serão articulados a proposições dos trabalhos de artistas como Lisa Nelson e Maya Deren, coreógrafas que refletem a dança a partir de suas experiências com a manipulação da câmera, na expansão do espaço cênico pelo audiovisual.

## Capítulo IV

### O devir “vídeo-dança”

O vídeo, enquanto suporte eletrônico, surge a volta da década de 1950, expandindo a natureza do fazer cinematográfico para aglutinar o campo Audiovisual. Isso porque a evolução tecnológica lançada pelo audiovisual marcou uma nova era para o cinema. Por exemplo, antes dele, até a década de 1920, a imagem sonora na tela era uma grande contradição; o som era projetado através de legendas. Depois, com a chamada “sincronia audiovisual”, implementada pela tecnologia do vídeo digital, foi possível capturar e editar simultaneamente som e imagem no mesmo suporte. De acordo com Daniela Guimarães (2015), o termo *video* é verbo que tem raiz etimológica no latim. O vocábulo “videre” significa “eu vejo”, gesto que representa toda a potência que irrompe do campo das artes visuais. Na concepção do pesquisador francês Phillipe Dubois (2004), citado em Guimarães (2015), “vídeo é um ato de olhar se exercendo, *hic et nunc*<sup>48</sup>, por um sujeito em ação” (p. 3). Segundo ele, o termo, por si, carrega “ambiguidades fundamentais” devido a sua natureza indefinida.

No plano prático, segundo Dubois (2004), citado em Guimarães (2015), o vídeo alterou para já a noção de profundidade de campo. Por exemplo, a gravação da imagem na película de cinema ocorre através de um processo químico, no qual ela é capturada dentro de um único quadrante, com o ganho da definição em alta qualidade. Isso faz com que, como uma tela de pintura, o filme apresente uma “escala de planos que vai da frente (*foreground*) ao fundo (*background*) e que permite compor graus variados de densidade dramática” (p.7). Já o vídeo chega com uma profundidade de campo bem distinta, cuja imagem digital tem um nível de definição muito inferior, visto que está organizada como uma espécie de mosaicos no *display* do computador. Contudo, embora a imagem seja mais limitada, os modos de composição e edição do vídeo introduzem a noção de “espessura da imagem”. Segundo Arlindo Machado (2008), citado em Guimarães (2015), o vídeo encontra sua própria maneira de compensar a baixa definição ao “superpor tudo (textos, imagens, sons) ou de imbricar as fontes umas nas outras, fazendo-as acumularem-se infinitamente dentro do quadro, de modo a saturar de informação o espaço da representação” (p. 8).

Portanto, o vídeo ocasiona a quebra de paradigmas e convenções que se instalaram pela forma primeira, no fazer cinematográfico. De antemão, o audiovisual, segundo o videomaker Alexandre Veras (2007) vem romper com a vontade de “poder de duplo do mundo e da resistência ao tempo que

---

48 Expressão do latim que significa “aqui e agora”.

passa” (p. 10), ou seja, reinventa formas de interagir com a imagem. Segundo Dubois (2004), citado em outro trabalho de Guimarães (2015), o vídeo torna-se um “corpo próprio” em devir, atravessado pela reflexão e experimentação das tecnologias do visual, para muito além da semelhança e representação do real.

Talvez devamos parar de vê-lo como uma imagem e de remetê-lo à classe das (outras) imagens. Talvez, não devamos vê-lo, mas concebê-lo, recebê-lo ou percebê-lo. Ou seja, considerá-lo como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto. O vídeo (...) como forma que pensa (e que pensa não tanto o mundo quanto as imagens do mundo e os dispositivos que a acompanham). (Dubois, 2004, citado em Guimarães, p.6-7).

Por influência do vídeo, dada a eclosão de mudanças provocadas pela globalização, todo o campo do Cinema e Audiovisual passa a procriar relações diferentes com as noções de *tempo* e *espaço*. De acordo com o filósofo francês Gilles Deleuze (1992), o “cinema moderno constrói espaços extraordinários: os singos sensórios-motores cederam lugar aos “optsignos” e “sonsignos”. É claro que sempre há movimento. Mas é toda a imagem-movimento que é posta em questão” (p.69). Portanto, segundo Deleuze, o tempo da narrativa já não resulta mais da composição das imagens-movimentos, do processo de montagem, “ao contrário, é o movimento que decorre do tempo” (p. 69). A relação se instala na “fronteira” do movimento. “É sobre essa linha de fuga que as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam” (p. 61). Segundo ele, a narrativa passa a valer-se de uma “micropolítica” de fronteira, em oposição à “macropolítica” de grandes conjuntos. Isso permite a manipulação de outras noções temporais, o que Deleuze (1992) define como “Tempo Aberto”, que reflete sobre a percepção de um nexos coreográfico entre as partes.

Tempo é o Aberto, é o que muda e não pára de mudar na natureza a cada instante. É o todo, que não é um conjunto, mas a passagem perpétua de um conjunto a um outro, a transformação de um conjunto num outro. (...) Num caso, é uma extensão espacial e material; mas no outro caso é a determinação espiritual, à maneira de Dreyer ou de Bresson. Os dois aspectos não se excluem, mas se completam, se relançam, ora um é o privilegiado, ora o outro. (p. 74).

Portanto, segundo Dubois (2004), citado em Guimarães (2015), atualmente, nada impede ao vídeo apreender e reproduzir técnicas do cinema, quer seja de captação, edição, montagem, e vice e versa. Concretamente, os suportes passaram a se distinguir muito mais por uma divisão de práticas, do

que por uma questão tecnológica. “Esta narrativa de ficção com personagens, ações, organizações do tempo, desenvolvimento de acontecimentos, crença do espectador (...) não apresenta o modo discursivo dominante do Vídeo” (p. 15). De acordo com o autor, os modos de representação mais comuns ao audiovisual exploram o potencial plástico deste suporte (como “videoarte”, em suas diferentes classificações) ou recorrem ao um viés mais documental (que busca representar o “real”). “Ambos com um senso constante do ensaio, da experimentação, da pesquisa, da inovação. Não por acaso, o termo mais englobante que se escolheu para falar desta diversidade de gêneros das obras eletrônicas foi videocriação” (p. 16).

Nesse sentido, o modo de organizar e fluir uma obra define sua natureza, no entanto, de uma maneira geral, os criadores passam a explorar também a desconstrução e desestabilização de formatos cênicos antecessores. De acordo com Veras (2007), em todos os casos, foi a impossibilidade de reproduzir o movimento em seu próprio devir que impôs aos realizadores “a necessidade de pensar o intervalo como um elemento constitutivo da linguagem cinematográfica” (p. 14). Segundo ele, a forma de conduzir os intervalos poderá oferecer à obra um caráter genuíno. “Se o movimento do cinema é um *agenciamento* entre os fotogramas congelados, movimento do aparelho e a percepção do espectador, o intervalo entre esses fotogramas que o dispositivo transforma em movimento deve ter um papel essencial” (p. 14).

Esse domínio da narrativa imagética vai permitir, segundo Deleuze (1992), tornar a obra uma corrente de pensamento, caso sua organização seja “capaz de apreender os mecanismos de pensamento, ao mesmo tempo em que a câmera assume diversas funções que equivalem verdadeiramente a funções proposicionais” (p. 70). Segundo ele, os ganhos conquistados com os diferentes tipos de imagens não preexistem, são criados, o que faz com que a história cinematográfica seja marcada por realizadores que souberam prescrever combinações. As imagens “precisam ser criadas e recriadas a cada vez, se quiser, os signos remetem sempre a uma assinatura”(p. 65). Para Deleuze (1992), esta passagem do campo de Cinema e Audiovisual para o território da linguagem pode ser compreendida, por exemplo, através da obra do realizador suíço Jean-Luc Godard:

Godard tem uma bela fórmula: não uma imagem justa, justo uma imagem. Os filósofos também deveriam dizê-lo, e conseguir fazer: não ideias justas, justo ideais. Porque ideias justas são sempre ideias conformes a significações dominantes ou a palavras de ordem estabelecidas, são sempre ideias que verificam algo, mesmo se esse algo

está por vir, mesmo se é o porvir da revolução. Enquanto que “justo ideias” é próprio do devir-presente, é a gagueira nas ideias; isso só pode se exprimir na forma de questões, que de preferência fazem calar as respostas. Ou mostrar algo simples que quebra todas as demonstrações. (Deleuze, 1992, p.53).

Para ele, o que faz Godard é uma espécie de “mosaico”, “uma justaposição de sub-informações, de todas as bocas abertas, em lugar de as referir a uma informação abstrata tomada como palavra de ordem” (p. 57). Assim o faz também Hitchcock com a apreensão da imagem mental, inferindo ao espectador a não apenas ver imagens, mas elaborar sobre elas. “Não se trata de olhar, e se a câmera é um olho, é o olho do espírito. (...) Ele ultrapassa a imagem-ação em direção a algo mais profundo, às relações mentais, a uma espécie de vidência (p. 73). Portanto, para ele o “olho” do filme não é somente a câmera, apesar de todas as suas funções proposicionas. O olho do filme é a tela. A câmera “é antes um terceiro olho, o olho do espírito” (p.72).

Se o movimento recebe sua regra de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage a uma situação, então haverá uma história. Se, ao contrário, o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas de devires mais que histórias (Deleuze, 1992, p. 77).

#### **IV. 1 O paradigma Espaço**

A multiplicidade que surge para a imagem em movimento também perpassa, é claro, a noção espacial e conjectural de criação da obra. Assim, Guimarães (2015) vale-se da compreensão do sociólogo Edgar Morin (2011), sobre as consequências decorrentes da adoção de “sistemas abertos” no campo do Cinema e Audiovisual, para refletir sobre as interações horizontais entre o vídeo e tudo o que produz o mundo. Dessa forma, uma vez que se encontra inserido na experiência sensível, o pensamento videográfico aproxima-se dos pressupostos estéticos escolhidos nesta pesquisa, tanto em relação a Capoeira, quanto à Dança e também em relação ao vídeo-dança. A despeito de duas consequências desta escolha, Morin (2011), citado em Guimarães (2015), diz:

(...) a primeira é que as leis de organização da vida não são de equilíbrio, mas de desequilíbrio, recuperado ou compensado, de dinamismo estabilizado”. (...) A segunda consequência, talvez ainda maior, é que a



inteligibilidade do sistema deve ser encontrada, não apenas no próprio sistema, mas também na sua relação com o meio ambiente, e que esta relação não é uma simples dependência, ela é constitutiva do sistema (p. 19).

Tendo em vista que, na visão deleuziana, a relação se instala na fronteira, a margem torna-se território favorável para a hibridização cultural, criando ponto de interseção que favorecem a transposição de valores e valências. O gênero “vídeo-dança” nasce pelo cruzamento de esferas artísticas, onde o vídeo funciona como um dispositivo cênico, que tem o propósito de construir novas formas de “experenciar” a dança, segundo Veras (2007). Em outras palavras; o vídeo-dança é um verdadeiro laboratório virtual, que busca multiplicar a possibilidade de dançar. Para Veras (2007), este paralelo pode ser observado pelo prisma da “tradução”:

Talvez pudéssemos utilizar algumas teorias da tradução como transcrição para compreender como é possível transpor, não o movimento em si, mas uma lógica coreográfica, de uma linguagem para outra. Traduzir como trair, mas não uma traição como trapaça, uma traição assumida que parte de um proposição para inventar algo outro, que pode ser pensado a partir do que foi proposto mas não se resume a uma cópia degradada (p. 12).

O coreógrafo Paulo Caldas, citado em Leonel Brum (2007, p. 90), fala que a vontade de experimentar uma “dança impossível” na tela nasce quase como um movimento de contracultura, quando foi associada ao *mainstream* holywoodiano na Era de Ouro. Ao contrário, os criadores estavam mais interessados nas vanguardas experimentais norte-americanas de 1940. Já este cinema, segundo Brum (2007), recebia influências das vanguardas europeias da década de 1920, dadaístas e surrealistas, cujas estéticas propuseram deslocamentos de espaço e de tempo, em função da poética visual. Estes são os precursores da vídeo-dança, em um período em que artistas como a coreógrafa Maya Deeren (1917-1961), com a *dancefilm* ou *cinedance*, além de artistas do cinema, e depois do vídeo, começam a investigar meios de subverter o espaço-tempo segundo o pensamento clássico em cinema, conforme Brum (2007). Deste modo, o vídeo-dança se notabiliza na década de 1970, como um suporte digital de gênero híbrido, que busca por uma relação poética com dança. Distingue-se por exemplo da noção de registro de dança, qual o teatro filmado, segundo Veras (2007), devido ao vídeo-dança basear-se no

partilhamento do pensamento coreográfico tanto para o vídeo quanto para a dança. Em termos de diferenciação do registro em dança, isso vai implicar, primeiro, na

(...) retomada da tese de que o registro frontal e imóvel da câmera impossibilita a constituição de uma linguagem própria. O segundo (aspecto), implica uma tendência a explorar os exteriores como forma de fugir do espaço cênico, o que recolocaria o problema do teatro filmado, agora como dança filmada. (Veras, 2007, p. 10)

Segundo Veras (2007), a soma de elementos exteriores, naturais, independentes, em seus próprios devires, indicam a necessidade de perceber a “dança na tela” como um corpo próprio, que “só existe ali, na superfície luminosa da tela, e que quanto mais compreendermos as peculiaridades espaço-temporais dessas linguagens mais poderemos fazer nesse entre-lugar” (p. 12). Isso está presente por exemplo no curtametragem “Marahope 14/7<sup>49</sup>” (2007), dirigido por Veras e Caldas, cujo trabalho coreográfico de vídeo e de dança interagem com um emblemático navio encalhado na orla de Fortaleza, Ceará. “A incorporação de elementos naturais, a tensão nas bordas do quadro, a relação com o extra-campo, a profundidade de campo, são elementos que acabam sugerindo uma consciência do espaço na filmagem que possibilita uma outra relação entre corpo/ câmera/ espaço” (p. 11).

De acordo com Veras (2007), o vídeo proporciona à dança experiências “descontínuas” na representação do espaço-tempo, tornando-a capaz de promover saltos no espaço, mas com continuidade temporal, saltos no tempo, também com continuidade temporal, ou ainda o mesmo movimento sendo executado no espaço descontínuo, no espaço fragmentado (p. 13). Assim já pensava a artista Maya Deren, citada por Veras (2007), ao dizer que “o mundo inteiro – transforma-se num elemento ativo da dança ao invés de ser um espaço no qual a dança tem lugar” (como citado em Veras, 2007, p.15). Sobre o papel do bailarino, Deren vai dizer que “o bailarino partilha com a câmera e com a montagem uma responsabilidade partilhada pelos próprios movimentos. O resultado é uma dança fílmica que apenas pode ser executada no cinema” (como citado em Veras, 2007, p.15). Em sua concepção, o filme se move no mundo da imaginação, no qual, “como nossos sonhos diurnos e noturnos, alguém se encontra, primeiro, em um lugar e então, subitamente, em outro, sem ter que percorrer pelo espaço intermediário” (como citado em Brum, 2007, p. 92).

---

49 Marahope 14/07 (2007), é um vídeo-dança de 15 minutos, dirigido por Paulo Caldas e Alexandre Vera. Está disponibilizado no Youtube como: Kinodanze, C. (2011, abril 5). Marahope 14/07, de Alexandre Veras e Paulo Caldas [arquivo de vídeo]. Recuperado de: [https://youtu.be/v8SXC\\_A6mL4](https://youtu.be/v8SXC_A6mL4).

De fato, o intervalo será também o trunfo da vídeo-dança, o que para Veras (2007), importa mais do que propriamente o movimento ou a coreografia de dança; são os intervalos que constituem o material artístico. Cada “frase”, como sugere o cineasta russo Dziga Vertov, citado por Veras (2007), funciona como o “gesto corporal”. Por sua vez, um gesto sempre será distinto do outro, entre pontos de culminância e de queda do movimento. No intervalo, todavia, mora a oportunidade de conexão, o argumento audiovisual. Tomemos como referência, por exemplo, a noção de José Gil (2001) de “quase-signo”, adotada enquanto esboço do movimento corporal, uma referência indicial do gesto que se anuncia.

Não devemos esquecer que o corpo, e a dança em particular, têm a possibilidade de produzir quase-signos (quer dizer, signos não arbitrários, cujos significantes desposam o movimento do sentido). Situamo-nos aqui numa zona híbrida onde o sentido tende incessantemente a significar-se em signos, e onde os quase-signos se apagam para deixar o sentido (José Gil, 2001, p.101).

O coreógrafo Merce Cunningham, conforme Brum (2007), foi um dos pioneiros a investigar relações entre dança e vídeo, na década de 1970, “período ainda atravessado pelas realizações multimídia das performances, dos happenings, da dança pós-moderna e dos movimentos Fluxos”. (p. 96). Cunningham percebeu, por exemplo, que o vídeo permitia discorrer sobre o tempo de forma elíptica, “já que o espectador absorve informações muito mais rápido do que no teatro, e que o espaço parece alargar-se a partir da abertura proporcionada pela tela” (p. 98). Suas experimentações demonstram o domínio dos movimentos em detrimento do espaço e do tempo, assim como dos recursos plásticos que o vídeo podia oferecer, desde, movimentos vertiginosos de câmera, a planos que exploram profundidade de campo e perspectiva, que procuram descentralizar os pontos de vista da coreografia (Brum, 2007, p.98).

José Gil (2001) observa que o momento em que o artista plástico Marcel Duchamp chamava de “habituação”, era o mesmo instante que Cunningham identificava por “pontos estruturais”, o encontro de uma série de compostos divergentes, sons, gestos dançados, imagens. “É um instante em que uma série agarra a outra. *Agarrar* quer dizer combinar-se, agenciar-se” (p. 85). Essa relação entre os intervalos vai compor o que José Gil (2001) define por “nexo coreográfico”, imbricado a uma continuidade de circulação da energia, “ainda que, à superfície, se choquem séries, ou separem, ou se quebrem. De facto, uma coreografia comporta múltiplos estratos de tempo e de espaço” (p. 87). Esta apreensão faz retomar, por exemplo, a ideia de “Tempo Aberto”, compreendida por Deleuze (1992, p.

74). Sobre isto, José Gil (2001) explica que as séries, embora entrem em contato - e conectem-se -, não necessariamente se cruzam. “E, a partir desse momento e desses pontos de contacto, diferentemente ainda mais. Como diria Deleuze<sup>50</sup>, que estudou longamente a divergência das séries, *vão se diferenciando*”. (p.85). E continua:

Do contacto nasce a conexão, o agenciamento. Se temos a impressão de que doravante as duas séries formam um todo, é porque numa mesma continuidade de fundo composto pelo próprio ritmo da divergência que as separa; e que se intensificou, automatizando mais cada uma das séries.  
(José Gil, 2001, p. 86)

Por isso Guimarães (2015) destaca que a “presença simultânea de elementos” verificada no campo audiovisual – assim como nas artes cênicas e na Capoeira -, cria um contexto que infere aos envolvidos a necessidade de fazer uma escolha cênica, mas que “de repente, transforma-se antes que esta escolha seja realizada e, algumas vezes, finalizada”. (p. 9). O filósofo José Gil (2001) resume essa possibilidade de conduzir a Arte pelo “acaso” (a própria Improvisação) como zona de interesse da dança, porque promove “a abertura portando a outros movimentos possíveis ainda não explorados”. (p. 35).

Esta dinâmica, segundo Guimarães (2015), descreve a forma como a Improvisação Cênica cria “ciclo de diálogos ininterruptos, que são parte deste jogo arriscado em que a cada instante uma reviravolta em termos de tempo, espaço e ação (corpo, luz, som, imagem videográfica, objetos de cena, texto) pode ocorrer” (p. 8). Pensar a Improvisação Cênica como ponto de interface entre os campos de interesse desta pesquisa, apontam para ela como linguagem possível para o objeto cênico, que traz *o corpo de Capoeira* representado em vídeo-dança. “O discurso do corpo é que apresenta os diversos 'textos' imagéticos possíveis surgidos das inter-relações entre as linguagens. A proposta é entender os 'textos do corpo' como negociação e não imposição, assim como a não hierarquia entre linguagens enquanto se improvisa” (p. 9).

---

50 Cf. G., Deleuze. *Différence et Répétition, e Longique du sens* (como citado em Gil, 2001, p. 85).

## Capítulo V

### ***Corpo de Capoeira* em vídeo: a Improvisação como Linguagem Cênica**

Representar o *corpo de Capoeira* para o vídeo-dança, resvalado nas práticas e valência que o aproximam da dança, notabilizam a Improvisação Cênica como meio de propagação da *Capoeiragem* em sua forma de potência criativa. Permite representar a riqueza de sua mímica, de suas imagens simbólicas, sem ceifar as possibilidades que emanam durante a improvisação, que estão na gênese da Capoeira, resguardadas pela tradição. De certa maneira, isso contraria o pensamento predominante na vídeo-dança, onde o movimento e a coreografia estão muito pautados, primeiro, em função da câmera e do vídeo, conforme Veras (2007), do que em seus próprios devires.

(...) penso cada vez mais em termos de movimentos naturais não adquiridos – os movimentos das crianças quando implicadas nos seus jogos, dos adultos quando se deslocam na noite – como elementos que, manipulados ritmicamente na rodagem e na montagem, podem ser relacionados numa estilização de dança. É uma espécie de extensão da teoria do filme-dança... a utilização de movimentos informais, de tipo espontâneo, para criar um todo formalizado. (Veras, 2007, p. 16).

Segundo este autor, o campo do audiovisual, em especial a escola da vídeo-dança, tem uma visão procedimental sobre a forma de atuar em cena, que vai de encontro às multiplicidades que o vídeo-digital possibilita, com as diferentes maneiras contemporâneas de leitura e percepção de uma obra. “Acreditamos que uma vídeo-dança também possa ser o resultado de um encontro não marcado entre a câmera e o corpo” (p. 16). Em certa medida, essa perspectiva interessa para orientar e explorar modos de conversação com a situação de jogo, que leva-nos a estratos de movimentos genuínos do *corpo de Capoeira*. Na visão de Veras (2007):

Tudo parece dado de antemão e no entanto o movimento da vida parece transbordar todo esse controle. Penso que o documentário possa nos ensinar a olhar para o movimento de outra forma, encontrá-lo de outras maneiras. Uma pesquisa não anula a outra, mas acredito que nas possibilidades abertas para um olhar que quer o movimento, que quer pensar a relação desses corpos no espaço mas que também quer ser

surpreendido, quer incorporar o acaso e o improviso no trabalho do vídeo, tanto quanto as artes cênicas souberam incorporá-los no trabalho de preparação. (Veras, 2007, p. 16)

A recorrência no vídeo, na dança, na *Capoeiragem*, faz da improvisação o elo de aproximação entre esses domínios. Pode-se ampliar, portanto, o entendimento de Guimarães (2015) em relação ao vídeo e à improvisação também para dança e para Capoeira, já que todos estão calcados em uma natureza de “ambiguidade”: em nenhum dos casos é possível classificar ou dizer concretamente o que são. E sublinha:

“Na maioria das vezes, é necessário deixar claro de que maneira estão se manifestando, ou seja, se é uma técnica ou uma linguagem, se é um processo ou uma obra fechada, se é uma imagem (a própria manifestação) ou um meio, um dispositivo”. (p.4).

A coreógrafa Lisa Nelson usou a dança improvisada para os experimentos filmicos que apoiaram a criação do seu próprio método em dança: os *tuning scores*<sup>51</sup>. De acordo com Sílvia Pinto Coelho (2012), Nelson estava implicada na forma como uma imagem é construída, em acções conjuntas de um grupo de pessoas, “e em ver quanto tempo leva até que uma imagem se torne visível” (p. 4). Ainda conforme Coelho (2010), o casamento entre a dança e o vídeo funcionou como um laboratório de estudo para Nelson, e a faculdade da “visão” um dos focos de atenção para refletir e operar o gesto de dançar. Em seu método, Lisa Nelson apresenta “questões” a partir de questões primeiras que ela observou durante a improvisação filmada. Nesse sentido, Nelson compreende que não há separação entre corpo e mente, não há início ou fim para o gesto, a menos que isto seja estabelecido. “Não vale a pena acentuar esta cisão. Mesmo que falemos dela para a contrariar, já estamos a reconhecê-la como dado adquirido” (como citado em Coelho, 2012). É o papel assumido, segundo José Bragança de Miranda (2008), citado em Coelho (2010), pelas cortinas de um teatro, ou pelos cortes de registros audiovisuais, por dispositivos sonoplásticos, entre outros, “como se funcionassem enquanto obturadores da experiência perceptiva, ou da sua expectativa. Senão, o tempo, o espaço, o corpo, o movimento, a sucessão de acontecimentos fluiriam sempre por aí em *continuum*” (como citado em Coelho, 2010, p. 4). No entanto, Nelson desconsidera que a dança possa ser um gesto

---

51 Os tuning scores são ferramentas de comunicação que tornam explícito o diálogo do sujeito/corpo consigo mesmo e com o que o rodeia. “Cada um pode observar uma espécie de tomada de decisão. De certa forma, não há fronteiras entre a actividade de fazer e a de observar. Tornam-se conscientes os níveis e as mudanças de atenção nos nossos próprios corpos e na relação com os outros” (como citado em Coelho, 2012, p. 4).

meramente aleatório, improvisado, mas tem antes um resquício estruturante entre um gesto e outro, provando que “há escolhas”:

Se estivermos envolvidos num mar de sinais, há alguns que vemos e outros que ignoramos, há reflexos que inibimos e outros que escolhemos, ou não, usar. Se estivermos atentos a todas as condições podemos fazer escolhas, o que é muito diferente de servir simplesmente de canalizador. (como citado em Coelho, 2012, p. 2).

A pesquisa de Nelson a partir da improvisação, contudo, interessa aqui pelo prisma da experiência de observar e pensar o ato de dançar. No caso, observar e pensar o *gesto capoeirado*, a partir do dispositivo audiovisual. Coelho (2012) aponta que esta maneira de trabalhar “se desenvolveu lentamente a partir da actividade de ver, começa com um foco visual, mas depois envolve todos os sentidos, em diálogo consigo própria, com “o outro” e com o que os rodeia (*environment*)” (p. 5). Por si, a proposta assemelha-se à cosmovisão que provém das relações no universo da *Capoeiragem*, assim como pode favorecer o desenvolvimento deste trabalho, na perspectiva autobiográfica de praticante e investigadora, para exercitar modos de representação do *corpo de Capoeira*, conjugado à prática de Improvisação Cênica. O efeito desse método para Nelson (1995), citada em Coelho (2012), é que

*Internally I feel in my body a moment in which an image crystallises, when enough of the elements I choose from my environment move into a sensible relationship with one another, It is a tiny place where one can act with clarity. This doesn't mean that I know what action I'm going to make, it is just that the action is ready to happen* (como citada em Coelho, 2012, p. 5).

Conforme a teórica brasileira Christine Grainer (2010), citada em Guimarães (n.d.), no artigo *Improvisação cênica: Jogos de Imagem entre Corpo e Ambiente*, a relação improvisada entre corpo e ambiente confere ao primeiro uma expressividade singular, “uma vez que se resolve no momento em que acontece. Um presente que carrega a história e aponta para o futuro, mas que se organiza a cada instante, criando novos nexos de sentido” (como citado em Guimarães, n.d, p.7).

No curso desta pesquisa, a Improvisação Cênica assume múltiplas funcionalidades, a começar pela posição de escolha estética para concepção artística da obra pretendida, visto que no decorrer da pesquisa e das práticas experimentais ficou definido a adoção da Improvisação como Linguagem Cênica. Nesse sentido, a improvisação torna-se método do processo artístico, tanto em relação ao vídeo

(nomeadamente, no tocante ao trabalho de câmara), quanto à performance do corpo de Capoeira, valendo-se de sua importância técnica para ativar a potência criativa do jogo. Um escolha que, nas palavras de Dubois (2004), citado por Guimarães (2015), pode dotar a representação da *Capoeiragem* como a “outra face quase nunca visível” dela própria (p.5). Essas relações encadeadas de forma consciente determinam e influenciam as escolhas de cenas “formando uma rede complexa contínua do ato de conhecer, na vida ou na arte” (Guimarães, n.d, p.9).

Daqui em diante, serão comentados e relacionados o total de quatro (04) exercícios práticos, pelos quais foram experimentadas possibilidades cênicas. O modo como foram operacionalizados tem por base o mesmo que será pautado para a obra pretendida: o *gesto capoeirado*, improvisado, em maior e menor grau, conforme o roteiro de cada exercício. Retratam o processo, com resultados tanto no plano concreto, quanto abstrato. São trabalhos coletivos, desenvolvidos em colaboração com os capoeiristas participantes, através de discussões, proposições, produção e concepção dos materiais, conforme os sistemas conceituais tratados neste trabalho. Vale a ressalva de que o material audiovisual apresentado anexo a esta dissertação leva em conta experimentos coreográficos que exploram a relação entre Capoeira e câmara. Fica assim esclarecido que o trabalho de edição dos anexo não avança em direção a um projeto final. Pelo contrário, são recortes da primeira fase de concepção artística, com experimentações de jogo e de câmara. Portanto, os experimentos foram editados ao nível do trabalho teórico, com o fim de permitir o diálogo com a argumentação aqui suscitada.

### **V.1 Jogo em tempo real: percepção dos quase-signos**

O primeiro anexo deste trabalho, vídeo “Exercício 1”, consta das primeiras experimentações de filmagem de jogo de Capoeira em tempo real. Ilustra diversos símbolos e gestos de *Capoeiragem*. O registro provém de uma roda de Capoeira Angola, na cidade de Santiago de Compostela, em Espanha, em evento que contou com a presença de capoeiristas de muitas partes da Europa, ocorrido em fevereiro de 2016. Trata-se de uma performance de Capoeira gravada em tempo real, com os “angoleiros<sup>52</sup>” Trenel Toca, vinculado à Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA) e Professor Paulo Silva, do Grupo Bate Facho Salvador da Bahia. A duração do experimento filmado é de pouco mais de sete minutos em tempo real, de autêntica “vadiação” - ou seja, “jogo improvisado” -, que comportam uma grande quantidade e qualidades dos gestos abordados nesta pesquisa. Neste caso, a presença da câmara não pressupõe qualquer nível de orientação dos atores em relação à ela. A

---

52 Praticante de Capoeira Angola.



preocupação do experimento centra-se na relação da câmera com as imagens. Portanto, por um viés mais documental, verifica-se nos registros, por exemplo, a presença de códigos simbólicos - saudações, chamadas - o princípio da espiralidade no fluxo da roda, e outros aspectos que foram abordados nos capítulos anteriores.

Em termos de perspectiva de filmagem, a câmera foi posicionada ao nível da cintura dos capoeiristas. Opta pelo enquadramento em planos médios e curtos que, praticamente, delimitam o perímetro da cinesfera para onde são direcionados os movimentos do *corpo de Capoeira*: o centro do jogo. Esta escolha considera que a virtualidade dos movimentos projete-se não só no plano mental do capoeirista, mas também no extracampo do plano, no espaço exterior à borda da tela (ecrã, display), voltando-se para proposições instauradas pelo vídeo e vídeo-dança, comentados anteriormente.

Em relação a lógica de jogo, está explícita muitas vezes a percepção das intenções dos movimentos do outro, pela ativação da memória do corpo, em detrimento do sentido do gesto. Também é possível notar a interferência do ritmo musical na cadência de jogo. Em ação, desvela-se a interpelação do gesto, *signo* inacabado, transformado em *quase-signo*, em gesto dançado. Revela-se o desvio que dissolve o gesto através do ludíbrio, do rodopio. Está lá toda a mandinga, a astúcia da Capoeira. E, claro, também o gesto “técnico, tradicional, eficaz” (Mauss, 1950, p. 01) para acertar o adversário.

Nesta fase de iniciação da investigação prática, o propósito das filmagens era explorar estéticas de filmagem não convencionais de jogos de Capoeira, em aproximação com experiências utilizadas em vídeo-dança. Por exemplo foram exercitados planos médios e fechados, enquadramentos descentralizados, fragmentação do todo, extracampo, ângulo contra-plongée, e outros experimentos de captação de imagem, sem perder de vista o *corpo de Capoeira* durante jogos.

A articulação dessas propostas com a dinâmica de improvisação dos jogos de Capoeira reconhece a virtualidade dos signos de Capoeira como forma de conduzir a câmera para o *gesto capoeirado*, visto que, conforme Alves (2003) o “corpo e as significações que vão sendo vivenciadas estão em devir, reestruturando novas entidades sensoriais a cada nova experiência”. Estabelece-se portanto uma dupla improvisação: 1) a de quem joga e 2) a de quem filma. Quando comecei a filmar a Capoeira, percebi que ao acessar o meu corpo-memória, era capaz de estabelecer uma leitura do que Gil (2001) chama de *quase-signos* e me antecipar diante de boa parte dos lances de jogo. Minha experiência na *Capoeiragem* permitia conduzir-me pela lógica que engendra o jogo, o que possibilitava

sobrepôr estéticas audiovisuais pré-definidas por mim. Nesse sentido, Deren, citada por Veras (2007), diz que:

A coreografia não consiste apenas no desenho dos movimentos individuais dos bailarinos, mas igualmente na criação de padrões que esse e os seus movimentos estabelecem com a unidade espacial. Pretendo que este filme seja uma amostra do filme-dança, ou seja, uma dança tão relacionada com a câmera e com a montagem que não possa ser interpretada enquanto unidade noutro meio que não o filme”. (Como citado em Veras, 2007, p. 15).

Portanto, o enfoque cênico ora baseava-se em aspectos plásticos da movimentação individual de cada *corpo de Capoeira*, ora pelo fragmento do *gesto capoeirado*. No jogo de Capoeira, somos capazes de encontrar visualmente um fio condutor, um nexos coreográfico, perceptível quase instantaneamente, onde está o nexos entre o signo e o gesto de transição – o “quase-signo”, qual o ocorre na dança. Este exercício foi um treinamento para aguçar a percepção para o “fragmento de cena” ao filmar a Capoeira, segundo abordagem da preparadora de atores Fátima Toledo (2015), em vídeo publicado pelo canal StudioFTFilmes. O fragmento diz respeito ao “momento em que a câmera existe para o ator”, (em StudioFTFilmes, 2015), um instante de potência e enfoque dramático da narrativa na representação do ator, em relação ao estado de seu personagem. “É um momento onde você faz uma escolha. (...) É um segundo dessa escolha. Que às vezes a gente vai ver no resultado do filme (...) a decisão, e às vezes, a gente vai ver só esse momento da escolha, sem saber que decisão a pessoa teve”(em StudioFTFilmes, 2015).

No caso dos trabalhos de Toledo (2015), ela treina o ator, em seu estado emocional e corporal, para executar com plenitude determinada interpretação para a ficção. O método prepara-o para uma espécie de preenchimento puro de determinado fragmento da encenação tetral, com o máximo de presença e carga dramática do ator. No caso do Exercício 1, o entendimento de “fragmento” foi resgatado para preparar a encenação em audiovisual, na posição de câmera. Não do ator, capoeirista. Mas da câmera, para testar a capacidade de leitura dos quase-sigos e símbolos da Capoeira, no ato da improvisação. Por ser gravado em uma roda em tempo real, esses instantes não podiam ser previamente ensaiados, mas somente capturados na experiência do risco, conforme o desenvolvimento das estratégias e lances dos capoeiristas, em uma disputa de equilíbrio-desequilíbrio. A importância desse estado conectivo e presente, para Toledo, é que “você pode prejudicar uma cena inteira se este segundo não estiver pleno, presente e inteiro” (StudioFTFilmes, 2015).

## V. 2 Encenação de jogos para exercícios de câmera

Já o Exercício 2 foi pensado com colaboração de um grupo de sete capoeiristas, após a realização de algumas sessões de cinema e de diálogo sobre este projeto. Participaram da produção do experimento, na concepção do treinamento físico, Mariola Lopes e Rosa Paz<sup>53</sup>, enquanto a concepção e execução das filmagens tiveram colaboração de Tiago Rocha<sup>54</sup>. Na representação, estão os capoeiras Mariola Lopes, Elisa Papageorgiou, Lucia Comparin, Nicca Sanchez, Sifis Papageorgiou e Manoel Oliveira<sup>55</sup>.

Os objetivos deste exercício foram<sup>56</sup>: 1) Facilitar a construção das personagens através da experimentação das relações corpo-espaco-objetos-ritmo-som e facilitar a movimentação do *corpo de Capoeira* para a câmera. Esta proposta pode ser relacionada ao entendimento de Guimarães (n.d), no que infere à importância que tem o improvisador ser

(...) treinado na sensibilização dos sentidos que antecedem o ato de improvisar na cena (um estado de preparação cênica). Dentro deste objetivo, são trabalhados os seguintes pontos: a criação de um repertório da sua pesquisa corporal (corporalidades); a experiência de investigar o risco do momento presente através dos jogos (Guimarães, n.d., p.4);

Foi pedido aos capoeiristas para pensarem em personagens do imaginário e de narrativas da Capoeira com os quais tivessem identificação, ou caso contrário, para buscarem projetar uma figura “lírica” da figura do capoeirista para si. Depois, foi pedido para trazerem para o encontro presencial um objeto que caracterizasse esse personagem na proposta ficcional, quer fosse uma peça de figurino ou objeto para usar na Capoeira. Na prática, alguns capoeiristas vieram completamente ornamentados, outros “improvisaram” com suas próprias roupas e deixaram sua caracterização a cargo do objeto. Tivemos, portanto, a figura de uma “lavadeira”, uma “baiana<sup>57</sup>”, “Maria Homem<sup>58</sup>”, um marinheiro e dois “malandros”, um deles com uma navalha. Conversamos sobre os personagens de cada um, entoamos músicas que faziam referências às suas figuras, pensando nos ritmos que demarcavam a métrica musical de jogo.

---

53 Capoeiristas com experiências em práticas de Dança Contemporânea e Ginástica Acrobática.

54 Estudante do curso de Cinema e Audiovisual na FCSH.

55 Todos “angoleiros” habitantes de Lisboa, Portugal, provenientes de grupos e países diversos (Brasil, Portugal, Espanha, Itália, Grécia, Áustria).

56 Particpei do desenvolvimento e concepção de todas as fases, exceto da atuação de Capoeira.

57 Mulheres que comercializavam comidas e artefatos nas ruas, caracterizadas com vestimentas tradicionais de religiões e culturas afro-brasileiras.

58 Alcinha criada para uma entre as personagens femininas as quais atribuíam “comportamento masculino e/ou sua destreza” (Maria Barbosa, 2005, p. 10).

Depois, Mariola Lopes guiou uma prática de improvisação que visava incorporar os personagens à movimentação de Capoeira, considerando aspectos subjetivos, desde questões comportamentais, até outros aspectos mais físicos, como características corporais, implicações no jogo, gestualidade, peso, entre outros. Esta experiência foi importante para preparar a performance cênica dos capoeiristas com seus personagens durante todo o restante da atividade. Isso já estava a ser gravado por duas<sup>59</sup> câmeras, uma fixa em plano aberto e outra móvel em planos mais fechados, como exercício de “habituação”<sup>60</sup>.

2) Exercitar planos e perspectivas de câmera para o jogo de Capoeira, de forma a modular a construção da Improvisação Cênica para a Improvisação no Vídeo. Segundo Veras (2007), a “dança na tela” (no caso, a Capoeira) permite ao vídeo novas formas de representar a figura humana. “A possibilidade de variação do ponto de vista e da escala de representação do corpo humano são possibilidades que colocam a câmera como um forte aliado do trabalho coreográfico” (p. 13). Dois foram os exercícios i) enquadramento: os capoeiristas cumprimentavam-se próximo à câmera e jogavam distanciando-se, buscando manterem-se dentro do plano, explorando a própria visão periférica. O operador de câmera buscava manter o jogo inserido no campo de visão da câmera. ii) em um jogo de “pergunta e resposta” contra a câmera, um jogador “pergunta”<sup>61</sup> para a câmera e sai do plano, a seguir entra outro e “responde”<sup>62</sup> ao movimento do outro, mas para a câmera. O operador de câmera busca simular o capoeirista adversário em ambas as situações.

O resultado destes experimentos foi satisfatório no sentido de que provou-se perfeitamente possível a possibilidade de integrar a câmera à situação de jogo de Capoeira, conferindo-lhe mobilidade, além de uma perspectiva interativa ao vídeo-dança, caso venha a comportar uma cena desse tipo.

### **V. 3. Potências de improvisação entre jogo de Capoeira e práticas de Contato Improvisação**

Durante a pesquisa, observou-se a possibilidade de explorar as potências de práticas de Contato-Improvisação com os capoeiristas, no sentido contrário ao qual a Capoeira vem sendo incorporada no campo cênico (onde costumam testar suas valências com atores e bailarinos). Neste caso, buscou-se contrariar alguns princípios da movimentação de Capoeira, especialmente no que tange ao contato, expondo os *corpos de Capoeira* a movimentações guiadas pela lógica do fazer improvisacional cênico

59 Uma Canon 70D e uma Panasonic Lumix DMC-GH3 Basic.

60 O primeiro plano do vídeo anexo “Exercício 2” diz respeito a essa parte do exercício.

61 Faz uma movimentação de ataque.

62 Esquiva e contra-ataque.

em Dança. Em quase todas as fontes acessadas para este trabalho, Capoeira e Contato-Improvisação estiveram juntas para potencializar bailarinos, em diferentes contextos, como uma espécie de “apropriação” da sistemática da *Capoeiragem*. Alves (2003), enumera algumas das possibilidades:

Tendo a capoeira como técnica, podemos definir a poética da composição de acordo com as intenções do coreógrafo. Por outro lado, podemos ainda nos motivar a uma composição coreográfica inspirada na performance cênica da Capoeira e trabalhar a atitude culturalmente produzida pelo corpo na Capoeira. Desta maneira, o produto final será inspirado na Capoeira, mas seu caráter poético é outro, se considerarmos que a composição é resultado da maneira como o coreógrafo vê a Capoeira. Assim, o produto final da dança, tendo a Capoeira como técnica e/ou como poética não será a Capoeira, mas sim uma nova leitura sobre esta manifestação, ou ação gestual, que pode ou não estar vinculada com os padrões motores verificados no jogo da Capoeira. (Alves, 2003, p. 180).

Esta investigação percorre, entretanto, no contra-fluxo destes trabalhos. Ancora-se na assimilação de valências em dança, dada a aproximação com a Capoeira, para uma representação em vídeo-dança com *corpo de Capoeira* e jogo de Capoeira, não o contrário. Deste modo, esta atividade teve como participantes os capoeiristas Mariola Lopes (também na concepção), Ricardo Castro, Wojciech Waleciuk e Manuel Fernandes Esteves<sup>63</sup>. Invoca uma desconstrução de padrões mentais gravados no *corpo de Capoeira*, a partir de um requisito que lhes é externo: as técnicas de Contato-Improvisação. Greiner (2005), citada em Guimarães (n.d), observa que a subjetividade “pode emergir de qualquer cérebro capaz de construir uma representação simples de si-mesmo e, obviamente, com a capacidade de criar imagens e se transformar.” (Guimarães, n.d, p. 2). O Contato-Improvisação, conforme Guimarães (n.d):

Apresenta possibilidades de contatos corporais para lidar com diferentes e simultâneas questões da criação, tais como: o risco, as compreensões e decisões complexas quanto ao tempo e espaço que aparecem através das relações através do toque corporal entre dois ou mais corpos em movimento, a amplitude da capacidade perceptiva dos improvisadores

---

63 Este grupo é formado por capoeirista da Capoeira Regional, que também têm em seu treinamento momentos de prática de Capoeira Angola.

em um trabalho minucioso da escuta e observação do próprio corpo e do corpo do outro. Esta técnica, através desta sensibilização focada na expansão dos sentidos, desenvolve um corpo (movimento) próprio de cada improvisador. (Guimarães, n.d, p.3).

O vídeo Experimento 3 inicia por mostrar práticas do Contato-Improvisação na exploração de espaços e do corpo do outro, onde já é possível ver formas de contato que não são comum à Capoeira, como o toque das nádegas e coluna vertebral no chão, a transferência e equilíbrio de pesos com outros corpos em estado de “simbiose”, toques com outras partes do corpo não convencionais à Capoeira. Ao mesmo tempo, nota-se que, nesta fase inicial da atividade, a memória corporal dos capoeiristas estão sempre trazendo-os de volta para os movimentos que lhes são familiares, na maneira de conduzirem-se pelo espaço ou em torno de si: a *Capoeiragem*.

Depois, Mariola orienta que eles tentem ergue-se do chão, buscarem o contato em dupla, e continuarem explorando um diálogo corporal com o outro. Em seguida, introduz a “ginga” a esta aproximação, retornando para uma zona que lhes é comum. Nesta fase, é possível perceber que a ginga confere mais autonomia aos capoeiristas ao movimentarem-se e, de certa forma, permite que testem novas combinações. Por último, é pedido que eles tentem fazer uma mescla das duas técnicas: enquanto um capoeirista faz o jogo de Capoeira, o outro oferece o contato para a transformação do movimento, e vice e versa.

De uma maneira geral, conclui-se que, mesmo que a memória corporal trouxesse-os sempre de volta ao léxico corporal da movimentação de Capoeira, o que se vê nas imagens é que, aos poucos, os corpos estavam mais disponíveis para o contato, para a transformação do gesto de Capoeira em outro, tornando-se um gesto inacabado, de transição, qual o gesto dançado, mas com contato corporal. Em relação a presença-relação com a câmera, no início, os participantes pareciam mais afetados pela interferência e mantiveram o corpo mais rígido, dentro de sua zona de conforto. Em seguida, com a evolução dos exercícios e do desempenho corporal, os “atores” foram se despreocupando com a câmera, no sentido da intimidação. Em compensação, alguns capoeiristas foram capazes de executar a movimentação com certa noção de câmera, ao oferecer a imagem corporal durante a atividade. Esse foi um aspecto importante para indicar a necessidade e a potencialidade do Contato-Improvisação para treinar o capoeira para a cena.

#### **V.4 Encenação em referência ao imaginário da Capoeira, com jogo improvisado**

O último experimento a ser tratado, Exercício 4, foi uma atividade de culminância do exercício 2, onde foi iniciado um processo de caracterização cênica, a partir dos personagens. Ao final daquela atividade, houve um ato cênico no qual buscou-se reconstituir um fragmento do imaginário da Capoeira, inventado para esta ocasião. Com uma atmosfera mística, a encenação remete ao cenário de “terreiro<sup>64</sup>”, criando uma roda de Capoeira deslocada do espaço-tempo. Cercada por velas, em uma sala escura, foi pedido aos capoeiras para usarem roupas brancas, para que suas figuras pudessem se sobressair nas imagens. Em ação, jogo de Capoeira em tempo real.

As tarefas de captação com as câmeras foram divididas entre 1) símbolos do imaginário, signos e quase-signos dos movimentos em planos médios<sup>65</sup> e 2) contextos gerais do jogo e da roda em ângulo plongée, detalhes em contra-plongée e plano detalhe. O resultado foi tão sinestésico quanto a experiência coletiva, cumprindo o propósito sugerido por Veras (2007), ao dizer que “Aqui, não é só a capacidade fabulativa do espectador que é ativada, sua própria presença, ativada pela performance dos bailarinos na coreografia, interage no campo de forças traçado pela apresentação” (p. 13).

A criação desta encenação comprovou o potencial do objetivo artístico deste trabalho, de um lado, ao passo que reforçou a necessidade de treino, tanto do capoeirista para a cena, quanto em relação ao método de apreciação da Improvisação como Linguagem Cênica. Em todo o caso, ficou evidente como a construção de uma proposta cênica em vídeo potencializou a preparação do gesto de Capoeira para a encenação, quando todos os capoeiristas executaram e exercitaram modos de interpretação e performance no ato videográfico.

## **Capítulo V**

### **Considerações Finais**

Primeiramente, é preciso reconhecer que construir um tecido teórico entre Capoeira, dança e vídeo-dança conferiu sustentação e profundidade ao percurso artístico, uma vez que optou-se por um método experimental, entregue à arte do “acaso”, à improvisação. No curso da pesquisa, a Capoeira mostrou que sua dinâmica de “equilíbrio-desequilíbrio”, embora tenha uma lógica improvisada,

---

64 Espécie de templo, espaço de celebração e culto de religiões afro-brasileiras, a exemplo do Candomblé.

65 Executei esta atividade em razão de minha experiência autobiográfica me tornar mais sensível aos símbolos e vocabulário gestual.

também procede por escolhas, que estão amparadas, ao mesmo tempo, entre um rastro de nexo coreográfico e uma reivindicação intuitiva do sujeito. Este modo de pensar a fruição do gesto na Capoeira foi responsável por tensionar teoria e prática durante a investigação, de maneira em que ambas as proposições foram testadas e incorporadas simultaneamente, ao longo trabalho. A improvisação, enquanto devir, mostrou-se eficiente em desviar o estudo artístico do que é trivial nos campos de atuação trabalhados, indo mais além das formas pré-estabelecidas, de conceitos, formatos e procedimentos já exaustivamente explorados no meio artístico.

Considero que foi uma grande responsabilidade a tomada de decisão que aqui fizemos, ao deslocar a Capoeira de seu universo maternal e tradicional para dialogar com novas linguagens cênicas, tendo em vista não descaracterizar os códigos de *Capoeiragem*. Enquanto capoeirista, entendo que é preciso respeitar e reconhecer o longo processo de defesa das tradições negras e afro-brasileiras, visto que, muitas vezes, a espetacularização da Capoeira, assim como a sua dissipação para fins meramente midiáticos, romperam com diversos valores da tradição, bem como descaracterizaram fundamentos imemoriais. Por isso, a primeira fase da pesquisa deteve-se em refletir sobre a construção corporal na Capoeira através da memória e do gesto, para o nosso propósito estético. Esta escolha opõe-se ao histórico de adaptações que envolvem a assimilação da Capoeira para o universo cênico, em que os signos dessa manifestação cultural costumam ser diluídos nos materiais cênicos ou ainda acabam gravados como espécies de caricaturas folclóricas. Resgatar o processo de construção do *corpo de Capoeira* indicou, sobretudo, uma preocupação em não esvaziar o *gesto capoeirado* mas, do contrário, evidenciou a importância de preenchê-lo de outras possibilidades, resvaladas na fresta que transporta o *gesto dançado*.

Na exploração audiovisual, o recorte videográfico conferiu mais relevo a duplicidade contida no *gesto capoeirado*, quando as lentes das câmeras permitiram dar ênfase a nuances que, muitas vezes, passam distraídas dentro da diversidade de estímulos que emana de um *corpo de Capoeira*, multiplicados em muito mais quando o espectador comum está inserido na complexidade de uma roda. Portanto, ao deslocar o foco convencional, buscou-se preservar também alguns contextos antropológicos e estéticos próprios da *Capoeiragem*, de modo a evitar deformações ou alterações bruscas em sua imagem, quer em relação à dança, ou ao vídeo-dança, para navegar por sobre uma fronteira sensível entre ambas as linguagens, no limiar da arte. Nesse sentido, foi preciso concordar com Veras (2007), quando diz que “seria mais importante no efeito/imagem o aspecto indicial enquanto marca ou vestígio do referente na imagem, do que seu aspecto icônico ou de semelhança



figurativa” (p. 13). Como efeito, a Improvisação ganhou sentido de linguagem, por conduzir o devir tanto em relação à dança na tela, quanto em relação ao *corpo de Capoeira*. Nos exercícios práticos de filmagem, apropriamo-nos do “aspecto indicial” do jogo de Capoeira perante o vídeo, à semelhança do que ocorre na vídeo-dança, através da projeção dos “quase-signos”, dos modos de transição, dos símbolos.

Por outro lado, no processo de investigação teórica, a edição videográfica revelou-se como etapa fundamental para se pensar os intervalos e a distribuição de cenas, aspectos estruturantes do pensamento videográfico. Esta é, propriamente, a fase para o qual a pesquisa se direciona. Os discursos dos mestres, praticantes e especialistas aqui mencionados revelaram que a Capoeira, por si, apresenta focos de alteração de estados da consciência, e ainda de noções e procedimentos do corpo. Estas perspectivas exploratórias que se manifestam pelo *corpo de Capoeira*, de outra maneira, também se revelam como valências para a realização em vídeo-dança, identificando mecanismos que podem ser experimentados no processo artístico, desde a captação até a montagem e pós-produção. Isso pode ser exemplificado nas diferentes pausas, inversões de sentidos, movimentos espirais, enfim, diversos modos de manipular o tempo, o corpo e o espaço que compõe a estratégia do jogo de Capoeira. Portanto, este trabalho teve como tônica deste trabalho o objetivo de exponenciar a poética que está contida no *corpo de Capoeira*, atravessada pelos contornos que a experiência de praticante de Capoeira pode somar à realização em vídeo-dança.

## **ANEXOS**

ANEXO 1: Exercício 1 (p. 62)

ANEXO 2: Exercício 2 (p. 65)

ANEXO 3: Exercício 3 (p. 66)

ANEXO 4: Exercício 4 (p. 69)

## BIBLIOGRAFIA

- Abreu, F. J. D. (s.d). A repressão à capoeira. *Revista Textos do Brasil*, (14), pp. 35-42.
- Assmann, A. (2002). *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*. Il mulino, p. 275.
- Alves, F. S. (2003). Uma conquista poética na dança contemporânea através da capoeira. *Motriz, Rio Claro*, 9(3), pp. 175-180.
- Barbosa, M. J. S. (2005). A mulher na capoeira. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 9, pp. 9-28.
- Bretas, M. L. (1998). A Polícia carioca no Império. *Revista Estudos Históricos*, 12 (22), pp. 219-234.
- Berselli, M. (2014). A criação em contato com o sensível: a prática do Contato Improvisação para além do desenvolvimento de competências técnicas necessárias ao ator. *Gambiarra*, 6, pp. 71-83.
- Brum, L., Caldas, P., Bonito, E., & Levy, R. (2007). *Dança em Foco V. 2—Videodança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro.
- Coelho, S. P. (2010). *O Espinho de Kleist e a Possibilidade de Dançar-Pensar*, dissertação de Mestrado em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, Ciências da Comunicação, FCSH, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, Portugal.
- Coelho, S.P (2012). *Os Tuning Scores de Lisa Nelson* in Ciclo Improvisações/ Colaborações. Auditório da Fundação Serralves, Porto. Lisboa, Portugal.
- Da Câmara Cascudo, L. (2003). *História dos Nossos Gestos: uma pesquisa na mímica do Brasil*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora.
- Da Silva, A. B (2012). *DANÇA EIRA: a Capoeira como procedimento para a construção de um processo criativo em Dança Contemporânea*, dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Belém, Brasil.
- Da Silva, J. S (2010). *Do cordel à narrativa biográfica: A invenção de Besouro, o herói de corpo fechado*, dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia. Salvador, Brasil.

De Mendonça, R. F. M., (1973) *A influência africana no português do Brasil: um estudo pioneiro de africanias no português brasileiro*. p. 15-27. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

De Souza, J. C. N., & Dias, N. (2010). Narrativas do corpo e da gestualidade no jogo da capoeira. *Motriz, Rio Claro*, 16(3), pp.620-628.

De Oliveira, J. P., & Leal, L. A. P. (2009). *Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil*. EDUFBA. Salvador, Brasil.

Deleuze, G. (1992). *Conversações*. São Paulo: Editora 34.

Dias, J. C. N. D. S. (2007). *Corpo e gestualidade: o jogo da capoeira e os jogos do conhecimento*, dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, Brasil.

Do Nordeste. (2015, agosto 8). Os códigos de Honra da Capoeira. *Caderno 3*. Consultado em fevereiro 2, 2016:  
<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/os-codigos-de-honra-da-capoeira-1.1364974>

Ferreira, B. S. (2014). *Arqueologia dos filmes sobre capoeira no Brasil*. In GI 4 - Las imágenes visuales y audiovisuales en América Latina do XII Congresso ALAIC, na Faculdade de Ciências e Artes da Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Peru (PUCP), pp. 1-22. Lima, Peru.

Flam, J. D. & Deutch, M. (2003). *Primitivism and Twentieth-Century Art: a documentary history*. Univ of California Press.

Gabriela, S. (2013). *Sobre capoeira e dança cênica: tramas e mestiçagens culturais*, dissertação de Mestrado pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Salvador, Brasil.

Gil, J. (2001). *Movimento Total: o Corpo e a Dança*. Lisboa: Antropos.

Gomes, M. C. S. (2013). *Capoeira emancipatória no ensino da dança: uma proposta emergente dos saberes de mestres na espacialidade da cinesfera*, dissertação de Mestrado pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Salvador, Brasil.

Guimarães, D. (2015). Algumas Afinidades entre o Vídeo e a Improvisação Cênica. *Revista Eletrônica MAPA D2-Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, 2(1), pp 1-24.

Guimarães, D. (s.d). *Improvisação cênica: Jogos de Imagem entre Corpo e Ambiente*. Consultado em fevereiro 2, 2016, do website Poéticas Tecnológicas: [http://poeticastecnologicas.com.br/site/wp-content/uploads/2015/09/doc\\_Artigo\\_Daniela\\_Guimaraes.pdf](http://poeticastecnologicas.com.br/site/wp-content/uploads/2015/09/doc_Artigo_Daniela_Guimaraes.pdf)

Mauss, M. (1950). *Les techniques du corps in Sociologie et Anthropologie*, PUF, Paris.

Meireles, C. (2003). *Batuque, samba e macumba: Estudos de gesto e de ritmo 1926-1934*. Martins Martins Fontes.

Miranda, Brígida (2003). Uma estrutura circular para o treinamento físico de atores. *Urdimento*, 5, pp. 110-116.

Rego, W. (1968). *Capoeira Angola: um ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Itapuã.

Santana, G. S. C., & Domenici, E. L. (2008). Reflexões sobre o uso da capoeira na dança. *Mundos sociais: saberes e práticas* (p. 34).

Silva, E. L. D. (2008). *O corpo na Capoeira: Introdução ao estudo do corpo na capoeira*. Campinas: Unicamp.

Sodré, M. (2002). *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Manati.

Vecchi, R. (2013). Legados das memórias da guerra colonial: algumas reflexões conceituais sobre a transmissão intergeracional do trauma. *Abri!-NEPA/UFF*, 5(11).

Veras, A. (2007). Kino-coreografias—entre o vídeo e a dança. *Dança em foco*, 2, pp.09-17.

## **Videografia**

Almeida, P. (2015, setembro 11). Brighton Sunny Day [arquivo de vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/0334QJtXrVo>

Almeida, P. (2016, Janeiro 14). The breath of the sea [arquivo de vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/zm69cZgA6YM>

Canal Curta!. (2014, Novembro 4). *Curta! Danças Regionais - Jongo - Monique Pereira* [arquivo de vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/T7yuMyf-bno?list=LL0zNYju39UzQ03dbHCGtgBw>

Canal Curta!. (2014, Dezembro 4). *Curta! Danças Regionais - Coco de Roda - Isabela de Castro*. [arquivo de vídeo]. Recuperado de [https://youtu.be/G1\\_Bz6yg9Wo?list=LL0zNYju39UzQ03dbHCGtgBw](https://youtu.be/G1_Bz6yg9Wo?list=LL0zNYju39UzQ03dbHCGtgBw)

Canal de kinodanz. (2010, Agosto 3). *Nine variations on a dance theme, de Hilary Harris (1966/67)* [arquivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/03Qa3KMxXWc?list=LL0zNYju39UzQ03dbHCGtgBw>

Canal de kinodanz. (2010, Setembro, 2). *Hand-Movie, de Yvonne Rainer (1966)* [arquivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/CuArqL7r1WQ>

Canal de kinodanz. (2010, Setembro 8). *SOLO#1, de Alexandre Veras e Paulo Caldas (10' 2010)* [arquivo de vídeo]. Recuperado de: [https://youtu.be/\\_UO\\_uykfnV0](https://youtu.be/_UO_uykfnV0)

Canal de Kinodanz. (2011, abril 5). *Marahope 14/07, de Alexandre Veras e Paulo Caldas* [arquivo de vídeo]. Recuperado de: [https://youtu.be/v8SXc\\_A6mL4](https://youtu.be/v8SXc_A6mL4)

Chameckilerner Dance. (2015, Novembro 28). *Conversation With Boxing Gloves Between Chamecki and Lerner(2009) excerpt* [arquivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/vr2kU8LPIZA?list=LL0zNYju39UzQ03dbHCGtgBw>

Chameckilerner Dance. (2015, Novembro 28). *Flying Lesson (2007)* [arquivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/XfKq65VTKw>

Getty Research Institute. (2014, Junho 9). *Trio A (The Mind Is a Muscle, Part I), 1966* [arquivo de vídeo]. Recuperado de: [https://youtu.be/TDHy\\_nh2Cno?list=LL0zNYju39UzQ03dbHCGtgBw](https://youtu.be/TDHy_nh2Cno?list=LL0zNYju39UzQ03dbHCGtgBw)

González , I. C. (2015, Maio 26). *Suite für Cello und Reifrock / Suite for cello and crinoline* [arquivo de vídeo]. Recuperado de: <https://vimeo.com/128938513>

Merce Cunningham Trust. (2013, Setembro 6). *Beach Birds for Camera (1993) - Merce Cunningham Dance Company* [arquivo de vídeo]. Recuperado de: [https://youtu.be/0IH\\_rrpj0CU?list=LL0zNYju39UzQ03dbHCGtgBw](https://youtu.be/0IH_rrpj0CU?list=LL0zNYju39UzQ03dbHCGtgBw)

Merce Cunningham Trust. (2013, Outubro 2014). *Variations V (1966) - Merce Cunningham Dance Company* [arquivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/yOAagU6cfBw?list=LL0zNYju39UzQ03dbHCGtgBw>

Mihaibobo. (2007, Dezembro 11). *Annabelle - Serpentine Dance (1894, silent, DVD)* [Edison] [arquivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/sNXNfcEo5dQ?list=LL0zNYju39UzQ03dbHCGtgBw>

NOWNESS. (2015, Setembro 8). *Nashville and The Fosters star Kean Johnson dances on the beach to the sounds of Philip Glass* [arquivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/SWg3r-Dct8w?list=LL0zNYju39UzQ03dbHCGtgBw>

NOWNESS. (2016, Março 3). “*Waves*” by All We Can Do Is Dance [arquivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/l3R1wjxIK8A?list=LL0zNYju39UzQ03dbHCGtgBw>

StudioFTFilmes. (2015, Agosto 20). *O exercício de viver cada segundo - O Método em 3 Meses* [arquivo de vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/Pr1hKHcWa-w>

TenduTV. (2012, Novembro 15). *Essential Dance Film - There is a Place* [arquivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/DicA-jC1gS8?list=LL0zNYju39UzQ03dbHCGtgBw>

Warren, K. (2013, Junho 1). *Revelation* [arquivo de vídeo]. Recuperado de <https://vimeo.com/67469908>

## Filmografia

Assunção, M. R., Peçanha, F. C & Pakleppa, R. (2013). *Jogo de Corpo: Capoeira e Ancestralidade*.

Veras, A. (2015). *Vilas Volantes: o Verbo Contra o Vento* [arquivo de vídeo]. Recuperado de: <https://vimeo.com/78457642>

Fontoura, A. C. (1977). *Cordão de Ouro*. EMBRAFILME. [arquivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/V6eWHgSeecU>

Muricy A. C. (1999) *Pastinha!: uma vida pela capoeira*. [arquivo de vídeo]. Recuperado de: [https://youtu.be/-unP\\_tdBiKI](https://youtu.be/-unP_tdBiKI)

Mata, J. (2001). *A liberdade do corpo: soma, capoeira angola e anarquismo*. Soma. [arquivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/TjVcRxOKmsU>

Nader, C. (1995). *Trovoada* [arquivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/V6eWHgSeecU>

Grazianno, I. (2015). *Ladainha*.

Wenders, W. (2001). *Pina*. Neue Road Movies.